REVUE

L'EXPOSITION

AUSTRALE DES SOIXANTE ANS

REVUE

DE L'EXPOSITION

GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS.

Cluysenaar inv.t

Imp. des Beaux-Arts Passage du Prince.

FAÇADE PRINCIPALE DES BATIMENTS DE L'EXPOSITION.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/revuedelexpositi00luth

REVUE

DE L'EXPOSITION

GÉNÉRALE DE BRUXELLES.

20 *PLANCHES GRAVÉES OU LITHOGRAPHIÉES*

PAR LES MEILLEURS ARTISTES DU PAYS,

ACCOMPAGNÉES DE

20 **FEUILLES DE TEXTE IN-4°**

AVEC ILLUSTRATIONS.

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

sous la direction de

M. J. G. A. LUTHEREAU,

RÉDACTEUR EN CHEF DE LA RENAISSANCE ILLUSTRÉE, MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS SAVANTES, ETC.

---

2 ***livraisons par semaine.*** — 1 ***franc la livraison.***

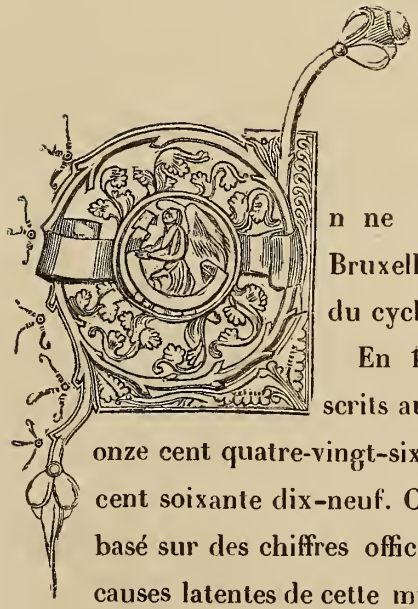
Bruxelles,

IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE DES BEAUX-ARTS,

PASSAGE DU PRINCE, 10, GALERIE SAINT-HUBERT,

1851.

AVANT D'ENTRER AU SALON.



On ne saurait contester aux expositions triennales de Bruxelles une importance qui s'accroît en raison directe du cycle qu'elles parcourent.

En 1845, huit cent quarante-six tableaux étaient inscrits au catalogue; en 1848, le nombre s'en est élevé à onze cent quatre-vingt-six ; enfin, en 1851, il a atteint le chiffre de quatorze cent soixante dix-neuf. C'est là un progrès d'autant plus manifeste qu'il est basé sur des chiffres officiels. Il importe donc de rechercher quelles sont les causes latentes de cette migration d'œuvres d'art arrivant des pays lointains.

D'abord, la situation de la Belgique est pour beaucoup dans cet accroissement numérique ; son admirable réseau de chemins de fer, qui relie toute l'Allemagne à la France et à la Hollande, a rendu les communications plus faciles, plus rapides et établi des relations internationales qui permettent tous les progrès possibles.

Ensuite, les expositions d'outre-Rhin et d'outre-Moerdyck acquièrent chaque jour une importance réelle par les placements avantageux que les artistes étrangers y font de leurs œuvres. Enfin, la politique a tellement traqué l'art et les artistes. qu'ils sont bien obligés de refluer quelque part et d'aller chercher fortune, là où il y a une politique paisible. patriarcale, et à l'ombre de laquelle les arts peuvent encore fleurir et prospérer en paix.

Mais un fait non moins curieux à constater, c'est que le progrès des études a suivi les progrès de la statistique : un pas immense a été fait depuis cette période de vingt années, et les extravagances que l'exaltation de 1830 avait fait naître, se sont successivement apaisées, modifiées ou transformées. On a compris que ces excès d'audace dans la forme, dans le style, dans la couleur étaient le résultat fébrile d'une liberté d'idées trop longtemps comprimée. et qu'il fallait enfin une explosion, laquelle amènerait infailliblement plus tard une réaction, rationnelle dans son principe comme dans son but. Les esprits ne pouvaient rester évidemment dans cette situation anormale, il fallait bien les ramener, dans un temps donné, vers des doctrines plus saines, plus parfaites et mieux entendues.

Chose étrange, les mêmes faits se reproduisent encore aujourd'hui, mais dans un tout autre ordre d'idées Le siècle a marché.

On était sorti de la couleur pour entrer dans la forme, et maintenant qu'on l'a trouvée après l'avoir laborieusement cherchée, on sent le besoin de sortir de la forme pour entrer dans l'idée. On ne fera bientôt plus de l'art pour l'art — maxime fausse, prêchée et mise en usage par l'école matérialiste — on fera de *l'art pour l'idée.*

C'était bien un peu par là qu'on aurait dû commencer; mais enfin, « *tard vaut mieux que jamais.* » comme dit le proverbe. Il faut donc pardonner à notre époque de désorganisation, toutes les extravagances qu'elle a commises au nom de la liberté, et remettre la faute au pécheur qui se convertit.

L'art pour l'idée sera donc désormais la maxime professée avec ardeur par l'école moderne. Il est grandement temps que l'école belge. qui prend chaque jour une si belle place dans l'histoire artistique des nations, abandonne un peu les navets et les carottes de ses devanciers et même de ses contemporains matérialistes, pour se livrer au spiritualisme de l'art.

Nous ne demandons pas pour cela que l'on retourne à la forme archaïque et hié-

ratique du moyen âge, nous ne voulons pas que l'on remonte à Cimabué, ni au Giotto, ni même à Fra Angélico do Fiesole ; — autre temps, autres mœurs ! — mais nous voulons qu'on raisonne un peu ce que l'on fait, qu'on immatérialise l'art et qu'on emprisonne la forme dans une idée complétement en harmonie avec les progrès de notre civilisation moderne. Toutes les vieilles méthodes, toutes les vieilles routines doivent s'écrouler au contact des idées nouvelles nées du sein des révolutions. On comprend l'art autrement aujourd'hui qu'on ne le comprenait il y a vingt ans. Les crises politiques, et surtout sociales, ont porté l'attention de tous les esprits sur les transformations successives qui se sont opérées dans la pensée. On veut autre chose que ce qui était. Chacun comprend que dans le domaine des idées rien n'est puéril, et qu'aux vagissements incertains, contradictoires et douloureux d'une science qui s'éveille, doit succéder la sérénité du dogme, la déduction rationnelle des principes, le développement inflexible de la réalité.

L'art, — disait dernièrement un des publicistes de cette nouvelle école, — l'art est appelé à contribuer au mouvement social et à s'embellir d'une majesté nouvelle. Il doit puiser un formidable essor dans les élans du siècle et grandir au sein de la tempête. *L'art pour l'idée* est une vérité puissante et actuelle qui, loin d'exclure ou de négliger la forme, la réclame comme une nécessité indispensable, mais subordonnée à son essence même. Elle équivaut à l'avénement du socialisme dans l'art si l'on peut prendre ce mot nouveau — qui exprime une chose vieille comme le monde — dans sa signification la plus élevée, la plus scientifique, et dépourvue surtout de toute scorie sectaire ; car les sectes sont les vipères de la pensée, et s'il est vrai qu'elles précèdent ordinairement les époques de vérité, le rationalisme ne peut s'élancer de la nuit qu'elles répandent autour d'elles, qu'à la condition de les exterminer, de puiser leur vie dans leur destruction et de se faire un piédestal sanglant de leurs débris.

Ainsi la mission de l'art, en ce siècle de tourmente, est clairement déterminée : il est destiné à être la boussole qui doit guider la jeune génération dans son laborieux pèlerinage, la diriger vers le port et sauver le monde. Plus il s'est avili dans ces derniers temps, plus il sera grand dans l'avenir. Plus il est exposé aux imprécations et au dédain des âmes d'élite, plus il méritera bientôt l'enthousiasme de l'humanité. Le rôle immense que lui trace le progrès lui impose un renouvellement complet, un rajeunissement fécond, une puissante métamorphose. Il cessera d'être

une fioriture ou une pochade, pour devenir l'irruption radieuse de l'idée. Dès lors, la révolution sera complète et deviendra une transformation philosophique.

Ce n'est pas tout encore : « L'expression plastique de l'art, comme l'idée qui en est le germe, doit subir aussi un développement nouveau, un progrès évident. L'école classique a représenté dans l'art l'immobilité de la conservation, l'entêtement de la routine. Le romantisme a représenté l'impatience du mouvement, l'innovation effrénée, l'agitation fébrile, sans méthode, sans direction rationnelle, sans critérium. C'était la locomotive qui s'élance avec fureur vers le but, mais qui déraille en bondissant, et s'en éloigne à perte de vue. Il a été, en un mot, l'opposition exagérée d'une doctrine fausse et il portait dans ses flancs le germe fatal d'une mort prématurée.

La tâche de la jeune école est donc de raisonner la conservation et le mouvement dans un terme supérieur qui les absorbe, et forme de leur trituration réciproque une substance nouvelle. Elle sera le lien puissant qui rattachera le passé au présent et le présent à l'avenir.

Il est facile de voir que la révolution dans la forme de l'art est aussi imminente que la révolution qui s'est opérée dans la pensée. Lorsqu'un fait quelconque renverse l'ordre existant pour le remplacer par un autre, si la situation qui en résulte n'est pas supérieure, au moins dans son germe, à ce qui a été renversé, il n'y a pas révolution, il y a seulement bouleversement et décadence.

Nous en sommes là aujourd'hui.

Il faut donc conclure de ce qui précède, que le romantisme n'a pas été une révolution, mais une simple négation, une lutte, un élément incomplet et bizarre, un des fragments du cahos d'où la vie doit s'élancer resplendissante. Aussi, au point de vue positif, il n'a pu être qu'un avortement furibond, un ouragan dans une coquille de noix. Entassez pêle-mêle toutes les élucubrations romantiques, vous n'en ferez jamais jaillir une larme de sève, une seule pensée féconde et durable.

Il y a une raison fatale de cette stérilité et l'on doit en accuser moins les hommes que la nature de la tâche qui leur était imposée. Le rôle du romantisme devait être surtout de nier et de renverser, et ce n'est pas sans motif qu'il s'est fait frondeur, insolent, batailleur, et qu'il s'est armé vaillamment d'une épée. Il a dévasté, mais il n'a pas semé, et quand sa mission a été accomplie, il est mort de ses propres efforts, incapable de fonder, surpris par son triomphe et cherchant vainement parmi les

débris qu'il avait amoncelés autour de lui, le secret d'édifier. Mais aussitôt qu'il avait construit, dans un frénétique enfantement, un édifice mesquin, un monstre fragile et boiteux, les fantômes de ses victimes sortaient de terre, et, par une juste et funèbre représaille, venaient d'un souffle pulvériser ses grotesques créations. Le signal de sa victoire a donc été celui de son agonie, et il doit former de son détritus l'engrais fécondant de la pensée nouvelle.

On aurait tort de croire, néanmoins, que nous voulions proscrire la fantaisie des régions sévères de l'art; non, mais elle ne doit exister qu'à la condition d'avoir une haute portée et de cacher sous sa fragile apparence, une âpre vigueur. Nous ne comprenons pas les œuvres qui n'ont pas de but, et quelle que soit la perfection que l'artiste apporte à les *rendre*, nous regarderons toujours comme une monstruosité ces inutilités qui se cachent sous l'habileté plus ou moins savante de la pratique. Le caprice sans but n'est pas même de la débauche, c'est de l'impuissance! Et que de gens croient faire des chefs-d'œuvre, en caressant toute leur vie des idées bêtes et saugrenues, dont ils ne savent définir ni le commencement, ni le milieu, ni la fin! Je connais des artistes qui font des tableaux sans savoir de quels noms ils les appelleront. Jugez ce que peuvent être de telles œuvres!...

Les artistes qui n'ont pas d'idées sont les fléaux de l'art. Ils ne l'exaltent pas; ils le ravalent, ils le compromettent, et se compromettent avec lui, en mettant à nu leur infécondité et leur nullité. Phèdre a parfaitement caractérisé ces eunuques de la pensée dans la fable intitulée : Le Renard et le Buste. Après avoir contemplé pendant quelques instants le chef-d'œuvre en marbre, le malin compère s'écrie en souriant : « *oia kèphalè, kai eckèphalôn ouc ekei!* — belle tête, vraiment, mais de cervelle point! — Ainsi, par exemple, à quel ordre d'idées élevées voulez-vous qu'un homme de sens et de goût s'arrête devant un tableau de Van Schendel? — Toutes les subtilités de la pratique ont beau venir en aide à l'artiste, ce ne seront jamais que pauvretés entassées sur pauvretés au point de vue de l'idée; ce seront des curiosités que l'on retrouvera, dans un musée d'antiquités, à côté d'une mule du pape Jules II, du berceau de Charles-Quint, ou de l'épée rouillée de Charlemagne. Quel que soit le genre de talent que l'artiste cultive, quelle que soit la forme dont il le revête, il doit, avant tout, penser à le rendre utile; et son œuvre, basée sur une idée, doit toujours contenir une leçon féconde en enseignements.

Ainsi, la rénovation qui s'opère autour de nous, en restituant à l'art son

importance véritable et son caractère social, le rendra inaccessible à quiconque n'en comprend pas la grandeur et la mission. Il faudra bien, enfin, que l'on finisse par chasser du temple tous ces revendeurs d'oripeaux et de haillons qui trompent le public par une fausse apparence de vérité et lui pervertissent le goût en lui donnant du clinquant pour de l'or, du stras pour du diamant.

Tous ces ciseleurs de casseroles, tous ces guillocheurs de pots d'étain, tous ces faiseurs de tours de force artistiques doivent retomber dans le néant d'où ils n'auraient jamais dû sortir.

L'école belge a une forte part de responsabilité à encourir en ce qui concerne la direction donnée aux études. L'enseignement de nos écoles et de nos académies est vicieux dans son principe, dans son essence : on y apprend à peindre, c'est possible; mais on n'y apprend nullement à penser. Des cours d'histoire ancienne, d'histoire moderne, d'archéologie nationale devraient y être professés et rendus obligatoires; au lieu de cela, on oublie les élèves, pendant des années entières, devant un morceau de plâtre, à l'aspect duquel leur imagination se fige et on leur fourre déjà dans la tête des systèmes, quand ils n'ont pas quelquefois le germe d'une éducation première et qu'ils ne savent même pas écrire leur nom.

Par anthitèse à ce malheureux état de choses, quelques hommes éclairés ont demandé que l'éducation artistique fût l'objet le plus attentif des préoccupations du gouvernement; l'Académie elle-même s'est mise en avant du mouvement, parce qu'elle a compris que le matérialisme envahissant tout, allait tout détruire. La réaction heureusement commence à se faire sentir, et chacune des expositions qui se sont succédées depuis 1845, nous prouve que l'idée monte et que le système bâtard de l'art pour l'art n'a guère plus de prosélytes que parmi la couche infime des réputations avortées. L'école aujourd'hui compte de rudes penseurs : Gallait pense, Dekeyser et Wappers pensent, Mathieu et Wiertz pensent. Mais s'il nous fallait inscrire ici le nom de tous ceux qui ne pensent à rien, ou qui n'ont jamais eu une idée, — je ne dirai pas, non-seulement poétique, mais heureuse, — il me faudrait augmenter d'un tiers les pages de cette préface déjà longue.

L'école allemande et l'école française ont cela de bon : c'est que la pensée est leur préoccupation première. L'Allemagne est froide, il est vrai, mais elle est blonde et rêveuse comme un poëme de Goëthe ou de Schiller; la France est turbulente et exaltée, c'est encore vrai, mais au milieu de cette exaltation et de cette turbulence

natives, l'idée rayonne toujours. L'art français est spirituel jusque dans ses débauches d'esprit. Decamps a de l'esprit comme un singe ; Scheffer est grave et poétique comme une page de la Bible! L'école flamande, digne héritière de Rubens, a pour elle la couleur; mais, hélas! qu'en fait elle? — Et cependant la couleur c'est le soleil, c'est le mouvement, c'est l'expression, c'est la vie, c'est-à-dire la poésie de tout ce qui existe, de tout ce qui respire.

On nous trouvera donc inexorable dans le cours de cette appréciation des œuvres de nos artistes modernes, pour tout ce qui n'aura pas revêtu une forme poétique, pour toute œuvre plastique qui n'aura pas inscrit sur son drapeau : *l'art pour l'idée!*

J. A. L.

§ I.

LE PALAIS DE L'EXPOSITION.

A l'instar de Paris, qui a construit un palais provisoire pour l'exposition des beaux-arts, dans une des cours de l'ancien *Palais-Royal;* à l'imitation de la vieille Angleterre qui a bâti à coups de millions un *Palais de Cristal* pour abriter les œuvres de l'art et de l'industrie de toutes les nations, Bruxelles a cru devoir édifier un *Palais de bois*, pour donner asile aux productions des artistes de tous les pays. Le gouvernement a pris l'initiative de cette mesure et il a décidé, il y a six mois, que l'exposition de Bruxelles serait générale.

Là est le beau côté de l'idée, mais elle eût été beaucoup plus féconde en résultats si l'on se fût décidé plus tôt. Le terme d'une année n'eût pas été de trop; c'est à peine,

même, s'il eût été suffisant, je ne dirai pas pour le porter à la connaissance des nations éloignées—car le télégraphe et la vapeur sont là qui marchent comme la pensée — mais pour s'y préparer dignement. Quand on ne connaît pas les gens, on aime à se présenter devant eux en bonne tenue ; or, les artistes sont assez coquets de leur nature, surtout, quand il s'agit de leur talent ou de leur réputation.

Quoi qu'il en soit, l'exposition générale existe ; elle est là, devant nos yeux ; nous devons donc y croire. Malgré le peu de temps donné aux artistes étrangers pour s'y préparer, le contingent de leurs œuvres est nombreux. Il dépasse même, à cet égard, toutes les espérances que l'on avait pu concevoir. Il y a une foule de noms que nous ne connaissions que de réputation, une multitude d'artistes dont les œuvres nous étaient même totalement inconnues. C'est là une bonne fortune pour la Belgique; elle pourra étudier, comparer à son aise et recueillir une précieuse leçon à ce contact immédiat de tant d'écoles justement renommées. Rien ne fait faire un pas à la science comme le frottement.

L'isolement tue l'art, tandis que du contact des hommes et des choses jaillit l'étincelle.

Nous avons reçu des œuvres jusque de l'Italie. Rome, cette vieille cité des arts, ce berceau de toutes les gloires du monde, Rome n'est pas restée sourde à l'appel que lui a fait la Belgique.

Berlin, Dresde, Francfort, Cologne, Clèves, Stuttgardt, Heidelberg, Munich et Dusseldorff, ont envoyé les œuvres de leurs meilleurs artistes,—presque tous noms nouveaux. La Suisse, la Hollande, l'Espagne ont suivi le mouvement.

Enfin, la France, quoique sachant parfaitement le chemin de la Belgique, a notablement augmenté le nombre de ses envois, et l'on nous assure que sans les rigueurs excessives de la commission, relativement au délai fatal, le nombre des exposants français eût été beaucoup plus considérable encore.

Nous ne croyons pas à ce rigorisme, il eût été injuste et de mauvais goût : de mauvais goût, parce que les artistes étrangers qui se donnent la peine d'envoyer leurs œuvres pour embellir une exposition, ont bien droit à quelques égards, je dirai même à quelques petits priviléges, justifiés souvent par les embarras du voyage, les lenteurs de la route et les exigences de la douane; injuste, parce que l'appareil imposant du *délai fatal* ayant été levé pour la plupart de nos artistes nationaux résidants, il devait l'être, à plus forte raison, pour les artistes venant des

pays lointains. Nous croyons donc cette nouvelle exagérée et lancée dans le public dans le but de déverser probablement un ridicule de plus sur les membres de la commission.

Nous devons leur rendre justice, au contraire, pour les peines qu'ils se sont données. Le Palais de l'exposition s'est élevé comme par enchantement; il y a deux mois à peine que sa construction est commencée, et malgré les prédictions malintentionnées de beaucoup de gens, toujours contrariés de ce que les belles choses réussissent, l'ouverture ne s'en est pas moins faite le 15 août, avec toute la solennité et toute la pompe désirables.

§ II.

Le Palais de l'Exposition a été élevé sur les plans de M. Cluysenaer, architecte des *Galeries Saint-Hubert,* du *Marché de la Madeleine*, de la *Place du Congrès*, *etc;* c'est dire assez que c'est une œuvre parfaitement conçue et sagement exécutée. Il est fâcheux seulement, que ce soit une dépense perdue et que les 35 mille francs employés dans ce bâtiment provisoire n'aient pas formé la première base d'un budget plus considérable avec lequel on eût pu, au moins, construire un monument définitif. Ici, comme partout, les destinations spéciales manquent. Pour faire les expositions ordinaires, on était obligé de se servir des salles du Musée, ce qui offrait d'immenses inconvénients; mais comme on a craint, avec raison, l'encombrement d'une exposition générale, on s'est décidé à élever dans la cour même du Musée de l'Industrie un palais tout en bois. On frémit en songeant aux conséquences possibles d'un sinistre. Non-seulement ce serait l'anéantissement total de valeurs artistiques considérables: mais enclavé, comme il l'est, dans les bâtiments anciens qu'il touche de

toutes parts par de longues perches de soutènement, il entraînerait la destruction presque inévitable de la *Bibliotheque royale*, de la *Bibliothèque de Bourgogne*, du *Musée de l'industrie*, de la *Collection des tableaux* de nos anciennes écoles, et probablement les collections du *Cabinet d'histoire naturelle*. Voilà de ces désastres qui seraient à jamais irréparables pour le pays ; aussi engageons-nous de toutes nos forces la Commission administrative à prendre des mesures telles, que la sécurité de nos richesses nationales ne puisse être un seul instant soumise aux périlleux hasards d'un événement de cette nature. Un service de sûreté doit être installé là, *à demeure*, pendant toute la durée de l'exposition. Nous adjurons le gouvernement de prendre l'initiative en cette circonstance et de ne pas se contenter d'un poste d'honneur, il faut un poste de nuit, avec des gardiens *ad hoc*, couchant dans les galeries même de l'exposition.

Donc, sur l'emplacement de la cour grillée du Palais de l'Industrie on a élevé un vaste parallélogramme divisé horizontalement par trois immenses galeries vitrées séparées au milieu par une galerie perpendiculaire, au centre de laquelle s'élève la statue en bronze du prince Charles de Lorraine, due au ciseau de M. Jehotte. Cette œuvre est là par accident : c'est la place naturelle qu'elle occupe quand la cour du Musée est libre; on n'a pas cru nécessaire de la descendre de son piédestal, et, avec raison, on a mieux aimé ménager à son auteur le triomphe d'une troisième exhibition. Tout autour du piédestal de la statue, on a placé un divan circulaire pour la commodité des visiteurs, et tout autour de ce divan, dans un rayon plus élargi, on a mis quelques groupes de sculpture. Dans la pièce qui précède, et qui est une sorte de vistibule, on a placé la figure en pied de Sa Majesté et la statue de Marguerite d'Autriche, faite par M. Tuerlinckx pour la Grand'Place de Malines.

La galerie du milieu est divisée elle-même ; dans la partie latérale gauche, par quatre petites salles qui toutes communiquent entre-elles. La galerie du fond ne forme qu'une seule travée où se trouvent placées les œuvres les plus importantes du salon. C'est la place d'honneur. Au centre de cette longue travée se trouve le tableau de M. Gallait. Au milieu de toutes les salles sont disséminés des groupes de sculpture.

Toutes ces galeries reçoivent une lumière verticale; seulement, afin d'éviter un miroitage qui résulterait nécessairement des variations fréquentes de l'atmosphère,

on a interposé entre le vitrage supérieur un plafond en verre dépoli. La lumière s'infiltre alors tout doucement au travers de ce vitrage intermédiaire et projette ainsi sur les tableaux un jour d'un effet agréable. L'égalité de tons était difficile à calculer, on l'a obtenue de cette façon. C'est là une idée heureuse dont nous félicitons sincèrement l'architecte des galeries de l'exposition.

En somme, tout est bien combiné, tout est bien ordonné, tout est bien éclairé.

Une observation cependant : le fond des murailles, d'un ton de *lie de vin*, a une apparence un peu froide. Je sais bien qu'on me dira qu'il sert à faire valoir les tableaux ; mais si cette apparence eût été moins glaciale, l'aspect général n'y aurait-il pas gagné ? Je le crois. Les tons chauds, soit en brun-rouge, soit en vert, ont toujours eu la préférence des artistes. Dans tous les cas, ce n'est pas là une question de principe, c'est une question de détail, de goût et d'effet. Quelques tableaux gagneront à ce voisinage, d'autres y perdront ; mais après tout, comme il n'est pas possible de faire au goût de tout le monde, nous devons en conclure que ce que la commission a fait est bien fait.

Quant à la partie extérieure du monument, elle est d'une apparence extrêmement grandiose. Toute la façade est ornementée avec des arabesques conçues dans le goût de la renaissance, et sur l'avant-corps qui forme saillie au bâtiment principal—avant-corps où se trouvent les bureaux de la Commission directrice, — toute la façade, est également décorée d'arabesques charmantes, fond grisaille comme les autres ; seulement, de plus, elle présente six médaillons sur lesquels se trouvent les portraits des plus grands maîtres de l'art. D'un côté : Rubens, Raphaël, Duquesnoy ; de l'autre, Van Dyck, Michel-Ange et David Teniers. Au-dessus de la porte d'entrée s'élève un cartouche soutenu par deux figurines ; ce cartouche porte un écusson sur lequel sont représentées les armes de la Belgique. Au centre et au faîte du bâtiment se trouve une figure allégorique : c'est la Muse de l'histoire. A ses pieds est un livre ouvert où elle inscrira le nom des vainqueurs ; de sa main droite elle tient des couronnes de laurier, symbole de l'immortalité. Toutes ces décorations sont traitées avec beaucoup de talent et une grande liberté de pinceau.

§ III.

Le règlement de l'exposition est un des documents officiels que nous devons insérer en tête de ce livre, parce qu'il est la charte, le mémorandum de tous les artistes et qu'il traite de toutes les questions qui peuvent les intéresser : — *Commission, jury des récompenses, des achats, des médailles, des encouragements.* A ces titres divers, c'est un document historique qui doit trouver sa place ici.

RÈGLEMENT

POUR

L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS DE 1851.

§ 1er. DE L'OUVERTURE, DE L'EXPOSITION ET DE L'ENVOI DES OBJETS.

Art. 1er. L'Exposition générale des objets d'art de 1851 commencera le 16 août et se fermera le 31 octobre.

Elle est ouverte aux productions des artistes vivants, belges ou étrangers.

Art. 2. Les objets envoyés à l'Exposition doivent être adressés à la *Commission directrice de l'Exposition générale des Beaux-Arts, à Bruxelles,* et être accompagnés d'une lettre indiquant exactement le nom et le domicile de l'artiste, ainsi que l'explication à insérer au catalogue.

Art. 3. La commission directrice prend à sa charge les frais de transport sur tout le territoire belge, tant pour l'aller que pour le retour. Les colis expédiés de l'étranger doivent être affranchis jusqu'à la frontière belge.

Art. 4. Nul objet n'est reçu après le 23 juillet.

Cependant les objets qui auront figuré à l'Exposition universelle de Londres, dans la section des beaux-arts, seront admis après cette date, dans le cas où cette Exposition serait fermée avant le 1er octobre.

§ 2. DU JURY D'ADMISSION ET DU JURY DE PLACEMENT.

Art. 5. Le jury d'admission est formé du président de la commission directrice et de sept membres pris dans son sein et désignés par elle.

Art. 6. Le jury de placement est nommé par tous les artistes dont les œuvres ont été admises, et comprend cinq peintres dont au moins deux d'histoire, deux sculpteurs, un architecte et un graveur.

Art. 7. Chaque artiste, qui enverra ses œuvres à l'Exposition, joindra à la lettre mentionnée à l'art. 2, sous une enveloppe spéciale fermée et signée par lui, un bulletin contenant neuf noms d'après la classification établie ci-dessus.

Les bulletins des artistes dont les œuvres ne seraient pas admises, seront anéantis.

Les autres bulletins seront ouverts dans une séance publique de la commission qui aura lieu le 26 juillet, à midi, au Musée. Il est procédé immédiatement à leur dépouillement. Les artistes qui ont eu le plus grand nombre de suffrages sont proclamés membres du jury. En cas de parité des voix, le plus âgé l'emporte.

Art. 8. La commission directrice donne sur-le-champ connaissance du résultat du scrutin aux membres élus. En cas de non-acceptation, l'artiste nommé est remplacé par celui qui le suit dans l'ordre du nombre des voix.

Art. 9. Le jury d'admission commence ses opérations le 26 juillet, pour les finir au plus tard le 31 du même mois.

Art. 10. Le jury d'admission est chargé de l'examen des objets d'art présentés à l'Exposition. Il admet ceux qu'il juge dignes d'y figurer.

Il ne reçoit que des tableaux, statues, bas-reliefs, dessins, gravures, ciselures et lithographies.

Il refuse toute copie, tout tableau, dessin ou lithographie sans cadre, ainsi que tout objet qui aura déjà paru dans une exposition publique à Bruxelles.

Les gravures et lithographies ne sont admises que lorsqu'elles sont envoyées directement par leurs auteurs. Les autres objets n'appartenant plus à leurs auteurs ne sont pas reçus qu'autant qu'il soit produit une autorisation écrite de ceux-ci.

Le jury décide, en outre, s'il y a lieu de refuser l'admission de quelque objet d'art pour des causes autres que celles énumérées ci-dessus.

Art. 11. Le jury de placement entre en fonctions le 1er août.

Art. 12. Le placement des objets doit être terminé, au plus tard, le 14 août. Dès qu'il est achevé, il est déclaré définitivement arrêté, et mention en est faite au procès-verbal. A partir de ce moment, nul objet ne peut plus être déplacé.

Art. 13. Le jury de placement est dissous de plein droit le jour de l'ouverture de l'Exposition.

§ 3. DU JURY DES RÉCOMPENSES.

Art. 14. Le jury des récompenses est composé des membres du jury de placement, auxquels le gouvernement, s'il le juge convenable, adjoindra quatre membres nommés directement par lui.

Art. 15. Le jury des récompenses est spécialement chargé d'adresser au gouvernement des propositions pour les achats, les médailles et les encouragements.

§ 4. DES ACHATS, DES MÉDAILLES ET DES ENCOURAGEMENTS.

Art. 16. Le jury des récompenses signale, s'il y a lieu, au gouvernement les ouvrages d'un mérite remarquable dont il estime que l'acquisition peut être proposée pour le compte de l'Etat, et il indique le prix.

Art. 17. Nulle acquisition ne peut être proposée à seul titre d'encouragement.

Art. 18. Il est décerné une médaille aux artistes qui ont fait preuve du talent le plus distingué.

Cette médaille est en or.

Art. 19. La médaille en or ne peut être accordée aux artistes qui ont obtenu la décoration de l'ordre de Léopold ou la médaille de 1re classe à l'une des expositions précédentes de Bruxelles.

Art. 20. Il peut être accordé des indemnités pécuniaires aux jeunes artistes belges qui, notamment dans les genres de la peinture et de la sculpture, auront exposé des œuvres dignes d'encouragement.

Art. 21. Il ne peut être accordé d'indemnité pour un ouvrage vendu.

Art. 22. Le ministre de l'intéritur fait connaître au jury la somme qui peut être affectée aux indemnités.

Le chiffre de chaque indemnité proposée ne peut excéder mille francs ni être inférieur à deux cents francs.

Art. 23. Le jury des récompenses transmet ses propositions au ministre de l'intérieur, avant le 15 septembre.

Art. 24. La proclamation des achats et des récompenses se fera dans une séance publique.

§ 5. DE L'EXPOSITION DES OBJETS.

Art. 25. Pendant toute la durée de l'Exposition, personne n'y est admis que moyennant une rétribution d'un franc.

Toutefois, l'entrée est gratuite le dimanche et pendant les journées de septembre, de midi à quatre heures.

Art. 26. Il sera délivré des cartes d'entrée permanentes, au prix de dix francs, aux personnes qui en feront la demande à la commission directrice.

Les cartes permanentes emportent avec elles le droit d'assister à l'ouverture solennelle de l'Exposition, ainsi qu'à la séance de proclamation des récompenses.

Art. 27. Les artistes exposants, les membres de la commission directrice et ceux des deux jurys, reçoivent une carte d'entrée personnelle pour toute la durée de l'Exposition.

Art. 28. Les cartes, mentionnées aux deux articles précédents, doivent porter la signature de l'intéressé. Comme moyen de contrôle, un registre sur lequel les porteurs de ces cartes seront tenus de signer, sera déposé à l'entrée des salons.

Art. 29. A l'exception des personnes que leurs fonctions y appellent, nul ne peut être admis au salon avant le jour d'ouverture.

Les artistes ne sont admis à vernir leurs tableaux ou à laver leurs ouvrages de sculpture en marbre que le jour même de l'ouverture du salon, depuis le lever du soleil jusqu'à la dernière demi-heure qui précède cette ouverture.

Art. 30. Nul objet ne peut être retiré de l'Exposition avant le 31 octobre.

Art. 31. Les artistes doivent retirer leurs ouvrages dans le délai d'un mois, à partir du jour de la clôture de l'Exposition. Ils peuvent désigner leurs mandataires ou les voies de transport par lesquelles ils désirent que les objets leur soient renvoyés.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Art. 32. Lors du dépouillement des bulletins, les enveloppes sont détruites immédiatement après leur ouverture. Toutefois, il est tenu note des artistes qui ont envoyé des bulletins.

Art. 33. Les bulletins ne sont ou verts et dépouillés qu'après avoir été réunis et comptés.

Si une enveloppe contient deux ou plusieurs bulletins, ils sont tous anéantis. Mention en est faite au procès-verbal.

Art. 34. Chaque jury nomme son président et son secrétaire.

Art. 35. Les jurys ne délibèrent que si les deux tiers au moins de leurs membres sont présents.

Les décisions des jurys sont prises à la majorité absolue des voix des membres présents. En cas de partage, la proposition est censée rejetée.

Toutefois, en ce qui concerne le jury d'admission, lorsqu'il y a partage ou lorsque la majorité pour le refus ne se compose que d'une voix, la commission directrice tout entière est appelée à délibérer.

Art. 36. Nul artiste faisant partie de l'un des jurys ne peut prendre part ni être présent aux délibérations ou aux votes qui le concernent personnellement. Il est fait au procès-verbal mention expresse de son abstention.

Art. 37. Les membres de jury prennent l'engagement de garder le secret sur les opinions, les propositions et les votes de leurs collègues, ainsi que sur le résultat négatif du scrutin, auquel pourrait avoir donné lieu la proposition d'un achat, d'une récompense ou d'un encouragement.

Art. 38. Les artistes qui veulent se servir de l'intermédiaire de la commission directrice pour la vente de leurs œuvres font connaître les prix qu'ils en demandent. En cas de vente, la commission opère une retenue de 3 p. %. au profit de la caisse centrale des artistes belges.

Art. 39. Les frais de l'Exposition, y compris les achats d'objets exposés, sont couverts par des allocations du gouvernement et de l'administration communale et par les autres ressources offertes par l'Exposition elle-même. Les dépenses sont soumises à l'approbation préalable du ministre de l'intérieur, auquel il en est ensuite rendu compte.

GALLAIT PINXIT. SCHIBERT DEL.t.

DERNIERS HONNEURS RENDUS AUX COMTES D'EGMONT ET DE HORN.

La seule observation que nous nous permettrons sur ce règlement portera principalement sur l'article *vingt-cinq*. Nous trouvons le droit de *un franc* exorbitant : c'est le double de celui perçu les années antérieures. Si le Palais de l'Exposition était une opération particulière, on comprendrait la nécessité, pour les spéculateurs, de rentrer dans une avance de 35 mille francs ; mais quand c'est le gouvernement qui est exploiteur lui-même, il doit éviter tout ce qui sent la spéculation privée.

Le peuple, d'ailleurs, n'a pas le moyen de payer un franc par jour pour admirer les œuvres de ses artistes, quelque belles qu'elles soient. Un franc, c'est la journée d'un travailleur; or, à ce point de vue, l'article 25 du règlement consacre un fait doublement mauvais et fort regrettable :

Mauvais, en ce sens que les grands principes de liberté ne sont pas satisfaits. Le devoir d'un gouvernement est d'instruire et de moraliser le peuple. Or, qui peut mieux moraliser et instruire les classes ouvrières que la vue des chefs-d'œuvre de l'art et la représentation des scènes qui lui expliquent les grands faits de son histoire nationale?

Mauvais, en cet autre sens, que le gouvernement a l'air de se faire agioteur, en percevant un droit sur des objets dont la vue devrait être libre comme la pensée qui les a produits. Vous parlez à tout bout de champ de liberté, d'égalité, de fraternité ; vous prônez partout votre Constitution qui, dites-vous, est la plus libre du monde : soit ; mais alors pourquoi excluez-vous le peuple de ces grandes solennités nationales qui sont sa propriété, son bien, sa vie, une *école de mœurs*, où peuvent s'agrandir ses idées et s'épurer son esprit? Il y a là de hautes questions politiques qu'il ne nous appartient pas de traiter, mais dont il nous est permis cependant, de faire ressortir toute l'importance.

§ IV.

LA SÉANCE D'OUVERTURE.

ARRIVÉE DE SA MAJESTÉ. — DISCOURS DE M. LE PRÉSIDENT DE LA COMMISSION. — VISITE DU ROI. — SON AFFABILITÉ AVEC TOUS LES ARTISTES EXPOSANTS.

L'ouverture de l'exposition s'est faite avec une pompe inaccoutumée. L'éclat imposant de la solennité tenait à l'importance même de l'exposition que l'on savait être remarquable au delà de tout ce que l'on avait osé espérer. Le grandiose du local prêtait lui-même à l'effet de cette grande fête de l'art.

Par une de ces idées ingénieuses qui naissent du concours même des circonstances, les pavillons de toutes les nations flottaient au sommet de ce Palais, où l'on donnait une hospitalité fraternelle à toutes les écoles de peinture les plus renommées. Cette attention délicate, reveille non-seulement un souvenir de cordialité affectueuse, mais un sympathique mouvement de reconnaissance, envers les peuples qui ont répondu à l'appel fait par la Belgique.

Aussi, dès onze heures du matin, toutes les issues du la *place du Musée* étaient-elles encombrées d'une foule de curieux qu'avaient peine à maintenir les troupes échelonnées sur toute la place.

A onze heures et demie, les artistes ont été admis ainsi que toutes les personnes munies de cartes spéciales. Jamais une plus belle réunion et un enthousiasme plus

unanime ne s'étaient rencontrés. A midi un quart, les tambours ont battu aux champs et le Roi est arrivé suivi de tous les ministres, en tête desquels se trouvait M. Rogier, ministre de l'intérieur.

M. le bourgmestre en grande tenue, ainsi que la commission attendaient Sa Majesté dans la salle d'entrée; au milieu du silence le plus respectueux, M. le président s'est exprimé en ces termes :

« Sire,

» La commission directrice et le jury sont heureux du témoinage de bienveillant intérêt que S. M. donne aux artistes, en présidant à l'exposition.

» Les beaux-arts ont toujours été hospitaliers; mais le rapprochement industriel qui vient de s'opérer, à l'appel de l'Angleterre, fait mieux comprendre aux artistes, en 1851, l'importance des expositions générales.

» Le Roi trouvera non-seulement ces concours plus nombreux d'œuvres d'art, mais S. M. reconnaîtra dans l'ensemble des œuvres, un mérite supérieur à celui des expositions précédentes.

» L'Allemagne, la France et la Hollande ne sont plus seules représentées; la Grande-Bretagne, l'Espagne, l'Italie, la Suisse figurent aussi, avec honneur, dans nos galeries. Berlin, Dreesde, Dusseldorff, Munich, Vienne y brillent à côté d'Amsterdam, de Genève, de Paris, de Rome et d'autres foyers artistiques.

» L'extension de la concurrence a provoqué une noble émulation. L'art a des interprètes plus dignes, plus élevés que jamais.

» Aucun artiste belge n'a été sourd à la voix du gouvernement. Tous, au contraire, ont compris ce qu'ils devaient à leurs émules des autres contrées, ce qu'ils devaient à la patrie.

» Nous nous flattons, Sire, qu'après avoir visité le salon, chacun emportera la conviction que si d'autres écoles fleurissent, la vieille réputation de l'école flamande n'est pas en péril sous le règne de V. M. »

Sa Majesté a répondu quelques paroles vivement senties, puis elle a complimenté chacun des membres de la commission administrative sur la bonne disposition du local et sur la brillante organisation de l'exposition. Le cri de : *Vive le Roi* a immédiatement éclaté dans tous les rangs et le cortége royal s'est dirigé vers la salle principale où il est resté fort longtemps en présence du tableau de M. Gallait.

MM. Dekeyser et Navez servaient de Cicérone à Sa Majesté. Beaucoup d'artistes étrangers ont été présentés au roi par M. le ministre de l'intérieur; tous ont été enchantés de l'accueil bienveillant qui leur a été fait par Sa Majesté.

La visite du Roi a duré près d'une heure et demie.

§ V.

ASPECT GÉNÉRAL DU SALON. — STATISTIQUE DES ÉTRANGERS. — QUELQUES MOTS SUR L'OBSTINATION DE M. WAPPERS A RESTER SOUS SA TENTE.

De toutes les expositions publiques qui ont eu lieu à Bruxelles, aucune ne peut être comparée à celle de 1851, non-seulement pour le nombre des œuvres exposées, mais bien pour la qualité, et plus encore pour le grand enseignement qui en ressortira. De la comparaison jaillit la lumière ; or, à ce point de vue encore inexploré, il y aura pour les artistes et pour la critique une ample moisson de faits instructifs à recueillir et à étudier.

Voici d'abord la proportion dans laquelle les différentes écoles de l'Europe ont concouru à l'exposition belge.

Artistes	Belges	432
»	Français	190
»	Hollandais	55
»	Allemands	52
»	Italiens	24
»	Bavarois	12
»	Suisses	7
»	Espagnols	1
	Total	773

Ainsi, pour quatorze cent soixante-dix-neuf tableaux, voici *sept cent soixante-treize* artistes, ce qui suppose une moyenne de deux par chaque individu. Il ne

faudrait pas, toutefois, prendre au pied de la lettre cette statistique, car on serait exposé à se tromper. Beaucoup d'artistes n'ont exposé qu'une seule œuvre, tandis que d'autres en ont envoyé 6, 8, 10 et même davantage. M. Rochard tient à lui seul *dix-huit* numéros du catalogue ; M. de Pellaert *dix-neuf*, et M. Borrel *vingt et un!* Cette prolixité n'est pas mauvaise assurément, aussi, n'est-ce pas un reproche que nous adressons à ces messieurs, c'est un simple fait que nous constatons.

Il résulte de tout ceci que chacune des grandes écoles de peinture est représentée par un assez grand nombre de maîtres pour que l'on puisse faire de curieuses études sur leurs physionomies respectives. Nous regrettons, toutefois, que les célébrités françaises se soient abstenues. Beaucoup de noms aimés du public, beaucoup de noms nouveaux se sont empressés de concourir à cette solennité imposante ; mais, au fait — pourquoi ne le dirions-nous pas? — tant que MM. Ingres, Delaroche, Horace Vernet, Court, Champmartin, Schnetz, Couture, Muller, Français, flandrin, Pradier, David d'Angers, et cent autres, n'enverront quelques-unes de leurs belles pages ou de leurs beaux groupes, on n'aura qu'une idée fort imparfaite de la puissance de l'école à laquelle appartiennent MM. Decamps, Diaz, Meissonnier, Johannot. Léon Fleury, Troyon, Roqueplan , Isabey, Gudin et quelques autres dont les noms sont parfaitement connus dans ce pays. Espérons que les honneurs et les succès obtenus par les artistes français en Belgique, seront un appât plus que suffisant pour déterminer les chefs d'école à traverser quelque jour la frontière.

Un regret encore,—et nous devons le manifester d'autant plus vivement que l'intention paraît être érigée en système;—c'est la persistance de M. Wappers à se tenir éloigné des expositions de Bruxelles. Nous n'admettons plus aujourd'hui les raisons d'impossibilité jetées quelquefois sur le compte du hasard ou des circonstances indépendantes de la volonté; il est bien évident pour nous qu'il y a intention marquée. C'est toujours l'affreuse querelle entre les Guelfes et les Gibelins, entre Achille et Hector, entre Scipion et Annibal, entre l'*École de Bruxelles* et l'*École d'Anvers*. On ne reculera pas d'une semelle devant cette question puérile de prééminence. Et à moins qu'on ne transporte le siége du gouvernement à Anvers, il est bien convenu qu'Achille restera dans sa tente pour ne pas affronter les périls de la bataille. Beaucoup de gens sensés étudient la question fort sérieusement, et ils se demandent si ce n'est pas dans ce simple point d'interrogation que se résume toute la discussion? On a fait beaucoup d'avances à M. Wappers pour vaincre sa résistance; mais

jusqu'ici prières, supplications, tout a été inutile. Après cela, la question est peut-être tout bonnement de savoir s'il n'est pas préférable d'être le premier dans son village, que le second dans Rome? — Relisons attentivement Plutarque et nous verrons qu'elle est son opinion.

§ VI.

LOUIS GALLAIT.

Plus un homme s'élève, plus on aime à fouiller les replis de sa vie et à se rendre compte du point d'où il est parti. Et quand, par hasard, cet homme à dû passer par des épreuves difficiles, par de laborieuses et constantes études avant de pouvoir s'emparer de l'attention publique et la dominer par la puissance de son talent, alors la curiosité ne connaît plus de bornes; il faut lui déshabiller son héros des pieds à la tête, afin qu'elle puisse mieux s'identifier avec lui.

M. Gallait est un de ces hommes qui sont les ouvriers de leur propre réputation : la fortune n'eut point de sourires pour lui à son berceau. il lui fallut donc rechercher les moyens de la captiver et de la remener à lui. Une foi ardente, un travail assidu. une énergie invincible, lui ont suffi pour obtenir ce résultat. Aujourd'hui, l'œuvre est accomplie; il peut jouir en paix de son propre triomphe, environné de l'estime, du respect, de l'admiration de ses contemporains. Chose bien rare, il peut recueillir pendant sa vie les couronnes que l'avare renommée n'accorde qu'après la mort. En un mot. M. Gallait s'est élevé par son talent et il est bien évidemment la première individualité du pays.

Élevé à l'école sévère de Hennequin, l'auteur du tableau d'*Oreste poursuivi par les Furies*, lequel lui-même fut élève de David, on comprend qu'il a reçu une éducation profondément classique, et que pour abandonner un jour la route tracée par le maître, il lui a fallu de courageux efforts secondés par une puissante nature. Toute l'école impérialiste n'entendait pas raillerie à l'endroit des idées nouvelles; elle n'admettait qu'un principe celui de l'immobilité. En cela elle ressemblait beaucoup aux écoles égyptiennes primitives qui considéraient comme un attentat à la religion de leurs pères toute innovation, tout changement aux formes hiératiques consacrées. Quand Géricault parut avec son *Naufrage de la Méduse*, on le traita de fou.

Quand, en 1832, M. Gallait parut au concours de l'Académie de Gand, avec son tableau du Christ chez les Pharisiens : *Rendez à César ce qui appartient à César*, on lui fit l'honneur de l'attribuer à son maître. L'envie aux doigts crochus était là qui guettait aux portes, cherchant à empoisonner d'un trait envenimé le premier triomphe du jeune élève. Mais M. Gallait ne se tint pas pour battu; il riposta vigoureusement à cette attaque de la calomnie par une œuvre supérieure à la première : *le Christ guérissant les aveugles*. Or, comme Hennequin était mort l'année précédente, il devenait difficile de lui attribuer la moindre part dans l'œuvre nouvelle.

Ce tableau fut néanmoins oublié par les dispensateurs des récompenses nationales — on allait moins vite en besogne autrefois qu'aujourd'hui — de sorte que le tableau fut acquis au moyen d'une souscription particulière et placé dans la cathédrale de Tournai, lieu de naissance de l'artiste.

D'un autre côté, pendant que des amis et quelques protecteurs éclairés des beaux-arts intercédaient auprès des autorités locales pour faire obtenir au lauréat une pension qui le mît à même de continuer ses études à Paris, notre jeune artiste allait essayer ses forces à Anvers et s'identifiait aux secrets du grand art de peindre, devant les œuvres de Rubens et de Van Dyck. Là, il modifia déjà sa manière; mais ce fut à Paris surtout, qu'il la transforma complétement. *Le duc d'Albe* et *les Ménétriers* qu'il exposa en 1834, attestent un progrès marqué. Nous passerons rapidement sur son *Job*, sur *Montaigne visitant le Tasse dans sa prison*, sur *le Repentir* et sur sa *Bataille du mont Cassel*, exécutée pour le Musée de Versailles, afin d'arriver à l'*Abdication de Charles-Quint* qui est une œuvre magistrale. A dater de cette époque, Gallait prit rang parmi les maîtres. Depuis, nous avons eu *le Couronnement de*

Baudouin, les *Derniers moments du comte d'Egmont*, enfin *les Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn*, par le grand Serment de Bruxelles (*).

Ces deux dernières créations attestent encore un progrès évident, une modification importante dans le talent de M. Gallait. Il y a aussi loin de là au *Couronnement de Baudouin* que ce dernier tableau est éloigné du *Jésus-Christ guérissant l'aveugle*, exposé à Bruxelles en 1833. La pensée jaillit de tous points dans ces deux œuvres capitales ; elle éclate, elle rayonne, elle saisit le spectateur et ne le quitte qu'après l'avoir fait passer par toutes les émotions du drame qu'on a voulu représenter. C'est là le propre des talents accomplis, de soumettre tout à leur puissance ; et cependant, s'il faut le dire, nous ne croyons pas que ce soit là le dernier mot du maître. M. Gallait est une de ces natures énergiques que les succès n'enivrent pas et qui ne se croient pas arrivées aux sommets de l'échelle, ni aux dernières limites du possible, parce qu'elles ont reccueilli quelques bravos de la foule et quelques faveurs du pouvoir ; il pense, au contraire, à l'inverse des médiocrités, toujours satisfaites de ce quelles produisent, qu'il lui reste beaucoup à faire. Seul, le véritable artiste peut raisonner ainsi. Il ne se fait pas illusion sur le présent, mais il se passionne pour l'avenir.

Comment décrire maintenant toute la poésie contenue dans l'œuvre de M. Gallait ?

Nous sommes en présence de deux cadavres ou plutôt de deux têtes coupées : celles des comtes de Horn et d'Egmont après leur décapitation. Là était l'écueil : il fallait rendre ce sujet dramatique sans le rendre repoussant. A force d'art, l'artiste y est parvenu, quoiqu'en disent certains critiques fort désopilants.

(*) Les *Serments* étaient, on le sait, des corporations militaires qui se formèrent probablement à l'époque de l'organisation des communes. Les luttes incessantes que celles-ci soutinrent pour la défense de leurs droits aguerrirent ces compagnies bourgeoises, qui figurèrent sur tous les champs de bataille du moyen âge et jouèrent un rôle important dans tous nos troubles politiques. Connues d'abord sous le nom de *Gildes* ou *Guldes*, elles reçurent plus tard le nom de *Serments*, parce que leurs tireurs à gage étaient tenus de prêter serment au souverain et à la ville.

Le grand Serment, ou *Serment de Notre-Dame*, était le plus ancien des cinq serments de Bruxelles. Il était composé d'arbalétriers ; mais déjà au XVIe siècle, dans les cérémonies publiques, les confrères portaient la pique, à laquelle ils substituèrent ensuite le mousquet ; les dignitaires seuls portaient l'arme distinctive de la corporation.

SALON DE 1851.

[illegible] Imp. des Beaux Arts 10 passage du Prince Canelle del.

[illegible]

Un drap de velours noir, chargé d'un crucifix d'argent, cache les deux corps qui sont simulés; seules, les deux têtes sont rajustées tant bien que mal; elles sont posées sur un drap blanc où elles ont plutôt l'air de dormir que d'avoir été violemment tranchées par le couperet du bourreau.

Deux hommes d'armes veillent debout auprès de ces deux têtes qui sont placées dans le couvent des Récollets; un bedeau allume les cierges, et le reflet de cette lumière commence déjà à se faire sentir sur les objets environnants. Ceci n'est que de l'art ; mais où est toute la poésie du tableau, tout le sentiment dramatique de l'œuvre? c'est dans le groupe des arbalétriers qui viennent rendre les derniers honneurs à ces deux morts illustres, victimes de la tyrannie. Tout un monde de pensées roule dans la tête et dans le regard profond mais attristé du roi du Serment. On n'y lit pas seulement l'impression du douloureux spectacle physique qu'il a devant les yeux ; mais on y soupçonne l'espoir de la vengeance, l'espérance de l'avenir. Les quatre ou cinq figures qui composent ce groupe, différentes d'expression, de style et d'effet, sont une des plus belles choses que nous ayons vues.

Quant à la pratique, elle est à la hauteur du talent habituel de M. Gallait qui n'a rien ou peu de choses à apprendre de ce côté. On peut dire hardiment que c'est traité de main de maître : oppositions bien combinées, puissance extraordinaire de ton dans les étoffes, entente parfaite de l'art et de toutes les ressources de la pratique. Il n'y a pas là le jet turbulent de l'irréflexion ; il y a la sagesse de l'homme qui pense à ce qu'il fait, l'austérité d'un pinceau mûri par de longues études, la puissance d'une couleur savamment combinée.

Beaucoup de gens ont cherché à établir des différences et des analogies entre les deux dernières productions du maître et ils se sont demandés s'il y avait progrès? La perfection plastique, matérielle, n'est guère plus possible pour M. Gallait; il est arrivé à cette maturité de talent qui n'exige plus de progrès ; mais il pourra s'en manifester cependant, aux yeux de la foule, par la nature des sujets qu'il traitera. Une idée peut impressionner davantage qu'une autre; l'ordonnance d'un tableau peut être conçue d'une manière plus dramatique, plus saisissante, plus pittoresque : voilà, je crois, les seules chances qu'aura désormais M. Gallait d'augmenter sa réputation.

Nous le répétons avec toute la sincérité d'une conviction profonde, sans arrière-pensée de coterie, comme sans désir de blesser personne, M Gallait est la plus puissante personnalité artistique du pays!...

On a beaucoup parlé de son tableau intitulée : *art et liberté*. Nous trouvons les discussions qu'on a faites au sujet de ee *lazzaronne* beaucoup trop profondes : c'est une magnifique étude et voilà tout.

§ VII.

LÉON COGNIET.

Trois individualités bien tranchées, chacune dans son genre, sont en possession de l'attention publique au salon de 1851 :

L'une, la captive par la puissance, la force, la sincérité, l'énergie de son talent : — c'est M. Gallait ;

L'autre l'étonne par la rusticité, la sauvagerie, la naïveté démocratique et sociale de son pinceau : — c'est M. Courbet ;

Enfin, la troisième s'en empare par la poésie, le sentiment, la grâce, le style, la noblesse de l'éxécution : — c'est M. Léon Cogniet.

Nous avons déjà défini le talent de M. Gallait ; et l'impression causée par son tableau, arrêtons-nous un peu sur l'œuvre de M. Cogniet, en attendant que nous disséquions celle de M. Courbet.

M. Cogniet appartient à cette grande pléiade d'artistes qui a succédé à l'école de David, qui a eu pour chef Pierre Guérin, pour émules et pour collaborateurs Gros, Géricault, François Gérard, Drolling fils, et qui se perpétue si dignement aujourd'hui dans MM. Ingres, Paul Delaroche, Horace Vernet, etc. Ces hommes-là ont, par une

sorte d'éclectisme fort rationnel et parfaitement compris, ramené l'art dans des voies meilleures, moins conventionnelles, plus accessibles au sentiment et à la vérité, tout en s'élevant souvent aux régions les plus hautes de la poésie. C'est la légion des penseurs. Tous ces hommes-là ont mis et mettent encore l'idée au-dessus de tout. Girodet lui-même, qui tenait un peu plus que les autres, par la forme, à l'école impériale, s'en détachait complétement par la pensée. Son *Endymion*, sa *Scène du déluge*, son *Hyppocrate refusant les présents d'Artaxerce*, son *Ossian*, son *Atala au tombeau*, et ses magnifiques compositions tirées d'Anacréon, sont autant d'œuvres où la pensée rayonne et domine de toute la hauteur d'une intelligence poétique.

M. Léon Cogniet, ainsi que M. Gallait, est de cette race d'artistes fortement trempés : la poésie illumine tous leurs sujets. M. Cogniet n'en est pas à son coup d'essai : il est l'auteur de *Marius à Carthage*, d'une scène du *Massacre des innocents*, qui se voient encore aujourd'hui au *Musée du Luxembourg*, et de trente autres tableaux qui sont tous disséminés dans les collections les plus renommées de l'Europe.

Le Tintoret peignant sa fille morte n'est qu'une pierre précieuse de plus à sertir à la couronne du maître. On ne peut pas rendre une idée avec plus de précision, la concentrer dans un cadre plus étroit et en même temps la rendre plus sensible et plus poétique aux yeux de la foule. Pour cela le peintre s'est servi de deux éléments puissants : — la vérité et la loi des contrastes. L'un s'est complété par l'autre. C'est par le contraste de deux effets juxtaposés qu'il impressionne ; c'est par la puissance du sentiment unie à l'élévation du style, qu'on l'admire. Il s'est emparé du public de deux manières différentes : par les yeux pour le public qui ne fait que voir ; par l'esprit pour le public qui pense. A ce double point de vue, l'œuvre est on ne peut plus complète.

Un père a perdu sa fille, le plus cher objet de ses affections, et cet homme est *Jacopo Robusti*, dit le Tintoret, un des plus grands peintres de l'Italie, émule du Titien. C'était une de ces natures puissantes où rayonnait le feu du génie : c'est dire assez que c'était un homme fort et pourvu d'une dose de philosophie égale à la puissance de son talent. Aussi, prit il son chagrin en philosophe et sut il trouver assez de force dans son esprit pour faire taire la douleur morale. Il saisit une brosse, et devant le cadavre encore chaud de sa fille, il fixa sur la toile les traits chéris de sa bien-aimée Tintorella.

Mais la nature est plus forte que l'art; il s'arrête un instant au milieu de son travail, brisé par la douleur. Deux grosses larmes tombent de ses yeux, et l'on comprend la bataille qui se livre au fond du cœur et dans la tête de cette nature vigoureuse.

Une lampe cachée derrière un rideau projette ses lueurs blafardes sur cette scène de douleur intime qu'elle éclaire doucement. Et voyez jusqu'où peut aller la délicatesse de tact d'un artiste éminent, tel que M. Cogniet! Cette lampe, l'objet le plus prosaïque du monde, lui a fourni l'idée la plus charmante, la plus poétique, la plus ravissante qu'il se puisse imaginer. L'ombre de la tête du vieux père, interceptant la lumière par la manière savante dont elle est placée, vient se dessiner en silhouette sur le tableau où il travaille, et son profil semble caresser l'image de cette fille bien-aimée dont les traits sont eux-mêmes déjà fixés sur cette toile. Là est toute la pensée du tableau ; c'est là qu'est le côté poétique de l'œuvre : toute autre sensation est due au côté pratique, au côté matériel de l'œuvre. Sans doute la figure du vieux Tintoret est expressive, mais elle est expressive par cela même que dans sa science, le peintre s'est appliqué à rendre tous les caractères matériels qui constituent la douleur physique. L'effet de lumière flatte les yeux et complète le reste.

Dans tous les cas, c'est l'œuvre que nous considérons comme étant la plus parfaite au point de vue de la composition, du sentiment et de l'expression : — je ne dirai pas de l'exécution, — bien que M. Cogniet soit un praticien de premier ordre ; mais la nature même du sujet, l'effet spécial choisi par le peintre, ne lui permettaient pas de s'élever à une puissance de ton beaucoup plus grande sans dépasser de suite les limites du possible. De même que du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, de même, de la vérité à l'exagération il n'y a également qu'un pas. L'artiste avait donc un écueil difficile à éviter ; il s'en est tiré à force de poésie, de science, et cela en homme qui sait, qui comprend son métier.

En somme, c'est un très-beau triomphe pour l'école française et c'est un haut enseignement pour notre jeune école belge. Nous ne saurions trop engager tous les hommes qui s'occupent d'art à méditer sérieusement sur cette belle page historique, pendant qu'elle est encore dans le pays.

§ VIII.

M. COURBET.

Artistes, prosternez-vous ! — Voici l'art tel que nous l'a fait la révolution de 1848, c'est-à-dire l'art démocratique, social et humanitaire. C'est ce que l'on appellera, sans doute *le progrès* dans un certain monde ; c'est ce que nous appellons, nous, *la décadence*. Nous trouvons, pour notre part, que la politique s'est faite assez absorbante, assez annihilante, ces temps derniers, sans qu'elle vienne encore envahir le domaine de l'art. A moins que ce ne soit, comme l'a dit un publiciste de ce pays, « *un drapeau insurrectionnel* » lancé à la tête de la réaction, nous ne comprenons nullement les tendances, le but, ni les efforts de M. Courbet pour ramener l'art aux principes primitifs de l'école éginétique. L'archaïsme dans l'art était alors de mode ; on ne pouvait pas, on ne devait pas faire autrement, parce que c'eût été porter atteinte aux lois établies, aux mœurs, à la religion ; mais il peut paraître assez singulier aujourd'hui, que nous qui prêchons la civilisation en toutes choses, nous allions rechercher dans les vieilleries d'autrefois, ce qui est précisément l'antipode de cette progression, fruit du travail de tous les siècles écoulés.

Nous croyons que M. Courbet a voulu tout simplement paraître *original quand même*, et que pour y parvenir il s'est servi des moyens les plus excentriques. Il s'est rappelé qu'Érostrate était arrivé à la célébrité en brûlant le temple d'Éphèse, Ravaillac en poignardant Henri IV; alors il s'est dit : brûlons l'idée, poignardons les saines doctrines et adorons les faux dieux ! — Tout le monde cherche à poétiser

sa pensée, à élever, à idéaliser l'art ; encanaillons-le, ce sera plus singulier : on regardera, peut-être !

Et ainsi dit, ainsi a été fait, M. Courbet est parti un beau matin le sac sur le dos, et les deux premiers *cantonniers* qu'ils a rencontrés sur sa route, il les a fixés sur sa toile avec cette naïveté et cet immobilisme des temps primitifs. L'encanaillement est complet ; il n'a repoussé aucun genre de vérité. Il a copié le trou fait au pantalon, le rapiéçage de la veste, l'indiscrétion sale de la chemise, la vétusté des sabots, la *naturalité* de la pierre, et il a envoyé tout cela au Louvre, pour être exposé à l'admiration de ses contemporains.—Vous voulez des choses originales?—en voilà ; maintenant jugez-moi ! — Et tout le monde, abasourdi par le coup de massue des *Casseurs de pierre*, a commencé par regarder cela; puis ensuite on s'est regardé soi-même et on s'est dit : Si, cependant, il y avait quelque chose là dedans ? si ce n'était qu'un essai baroque, qu'un appât grossier pour allécher et mettre dedans la critique ? Enfin, les amis sont arrivés au moment où cette indécision laissait un peu de répit à l'opinion, et ils ont crié bien haut qu'il y avait non-seulement du talent là dedans, mais énormément de talent. — Le tour était joué. —M. Courbet en était arrivé à ses fins, il avait fait parler de lui ! — Nous ne contestons nullement à l'artiste qui nous occupe une dose assez forte d'études, nous admettons même qu'il a labouré péniblement et pendant longtemps les sentiers ardus de l'art; mais ce que nous n'admettons pas, c'est le succès, et ce que nous ne comprenons pas, c'est l'engouement, même passager, porté sur ses œuvres. Nous ne préjugeons rien de l'avenir. M. Courbet peut devenir un jour un grand peintre, sans doute ; toutefois, il nous permettra de faire aujourd'hui d'immenses réserves. Pour nous, il a le talent d'un enfant qui essaie de marcher sans lisières, il a l'audace du rapin qui débute sans calculer les conséquences de sa témérité ; mais au fond de tout cela, il y a, en réalité, infécondité dans l'idée, nullité radicale dans le style, insuffissance notoire dans l'exécution.

Poussez jusqu'au bout l'examen, nous dit-on; examinez son *Joueur de basse*, (259) vous reconnaîtrez quelques unes des bonnes qualités qui font les maîtres.

Qualités matérielles, peut-être ; qualités d'élévation, je le conteste ! — Je reconnais un homme qui s'est nourri de ce qu'il y a de plus mauvais et de plus abrupte dans les peintres espagnols de l'école de Zurbaran et de Ribeira, qui en a outré les défauts et négligé les qualités : je vois l'œuvre d'un homme qui a pataugé en pleine

pâte. c'est encore vrai: qui a pris le gâchis de la palette pour de la puissance de pinceau; mais je ne vois pas l'homme qui a cherché une idée quelconque, à moins que ce ne soit une idée bête et nulle. — En revanche, je retrouve l'homme qui, si l'on en croit la chronique, écrivait autrefois sur la porte de la baraque où il faisait voir ses œuvres pour deux sous :

« TABLEAUX DU GRAND COURBET, OUVRIER PEINTRE. »

Nous sommes heureux, toutefois, au point de vue de l'enseignement, que Bruxelles n'ait pas été privé de ce spectacle extraordinaire, parce que, d'abord, il nous met en garde contre nous-même, et parce qu'ensuite il nous montre d'une manière bien exacte, bien curieuse, bien positive, quel est l'état des esprits dans ce beau pays de France. Le désordre qui s'y fait remarquer dans les idées s'infiltre insensiblement dans l'art, et si l'on n'y prenait garde, le mal ferait bientôt des ravages effrayants. Ceci, du reste, n'est qu'une appréhension, car la France artistique, prise dans son ensemble, est dans une voie de prospérité assez grande pour ne pas avoir besoin d'une réaction aussi formidable que celle où veut l'entraîner M. Courbet.

§ IX.

M. DEKEYSER.

Voilà une belle antithèse à M. Courbet ! — M. Dekeyser est l'arc-en-ciel qui nous arrive après l'orage, c'est le rameau d'olivier envoyé par la Providence en signe de

paix, pour calmer les malheureux naufragés qui, comme M. Luminais suivent une route ouverte, sans savoir où elle les conduira. On se repose devant les tableaux de M. Dekeyser des hallucinations que l'on a éprouvées devant les tableaux de M. Courbet.

Artiste consciencieux, tout est également soigné dans ses compositions : l'ordonnance, la forme, l'expression, la couleur. Son style est élégant sans être conventionnel, son modelé suffisant sans être audacieux, son coloris suave et chaud sans être turbulent et heurté. Ce sont bien là les qualités de premier ordre que l'on retrouve dans les compositions des grands maîtres, tels que le Pérugin, Raphaël, le Dominicain, etc; mais pour beaucoup de gens, ces qualités deviennent des défauts. — Les idées ont changé. — On construit aujourd'hui des tableaux avec la truelle et le marteau ; celui qui fait le plus de gâchis, qui produit le plus beau relief est le plus fort. Decamps est beaucoup plus avancé que Ingres, parce qu'on voit mieux le relief de ses tableaux en profil. Il y a pourtant un raisonnement bien simple à se faire. Qu'est-ce qui constitue l'artiste ; pourquoi et comment est-on peintre?

On est peintre par l'idée,
On est peintre par la forme,
On est peintre par la couleur.

Or, l'homme qui réunit ces trois qualités n'est-il pas éminemment artiste? Les tableaux de M. Dekeyser seront infiniment mieux compris de la foule que les tableaux de Decamps, sur lesquels elle ne voit absolument rien. Et nous devons convenir, toutefois, que le *Site oriental*, qui se trouve au salon, n'est pas fait pour donner une haute idée du peintre de la *Bataille des Cimbres* et des mille singeries charmantes que nous connaissons. Aux œuvres de cette nature il faut absolument un public connaisseur.

Nous ne disons pas cela le moins du monde pour ravaler le mérite de M. Decamps, que nous considérons personnellement comme un homme d'un haut mérite ; nous constatons seulement l'effet produit sur le public, en général.

Sainte Élisabeth de Hongrie distribuant ses aumônes aux pauvres est une œuvre bien conprise et surtout sagement conçue ; c'est une œuvre de haut style comme forme et comme exécution, mais s'il faut dire toute notre pensée, nous eussions aimé y trouver quelques-uns de ces hardis contrastes qui brisent la monotonie. La nature du sujet le permettait: il est fâcheux que M. Dekeyser n'ai pas jugé à propos de le faire. Il faut un peu travailler pour le monde au milieu duquel l'on vit, et sans étouffer sa conscience, sans subir les exigences de la mode, il faut cependant suivre

Wilbrandt inv^t et pinx^t. Imp. des Beaux-Arts, 10 pass. du Prince. Warnots lith.

UN SACRIFICE CHEZ LES DRUIDES.

le mouvement et faire voir que l'on peut marcher avec son siècle, quand on le veut. Toute la partie gauche du tableau eût pû être traitée d'une façon un peu plus énergique sans nuire à l'effet, et nous croyons même que l'artiste aurait trouvé dans cette opposition de tons et de manière de faire, un puissant auxiliaire à sa figure principale, — Sainte Élisabeth.

Toutes les œuvres exposées cette année par M. Dekeyser affectent un peu cette tendance au *joli*. Sa *Fille de Jaïre* appartenant à S. A. R. madame la princesse de Wurtemberg, est une blonde et charmante figure que l'on aimerait voir ressusciter d'entre les morts ; ses *Glaneuses,* qui sont la propriété de M. Max. Van den Bergh, d'Anvers, offrent le même caractère de *blondeur*, s'il est permis de parler ainsi; seuls, les enfants de S. Ex. le prince Gortschakoff, sont peints dans un système un peu plus frais se rapprochant davantage de la vérité.

En somme, M. Dekeyser est un habile homme, qui est maître de son art comme un pilote de son navire, et qui s'abandonne doucement à la dérive tant que le vent des rafales ne menacera pas d'engloutir sa popularité. Mais si la bise venait à fraîchir, vous le verriez de suite ressaisir son gouvernail d'une main vigoureuse et rentrer à pleines voiles dans le port, théâtre de ses premiers exploits, refuge de ses plus beaux succès. Le drapeau conquis par lui à la *Bataille des Éperons d'or*, il le défendra avec la superbe énergie de Jean Ier à la *Bataille de Woeringen !*

§ X.

M. JOSEPH COOMANS.

Si les expressions forcées, le désordre de la composition, les attitudes théâtrales, les exagérations de toute nature, suffisent pour constituer un tableau d'histoire.

assurément M. Coomans est un des premiers peintres de la Belgique. Mais si la sagesse de l'ordonnance, la sévérité de style, la vérité d'exécution sont nécessaires, nous sommes forcés de lui dire qu'il doit songer encore à poursuivre ses études sérieuses. De grandes murailles blanches sur un ciel bleu, des hommes couleur d'ocre rouge et le nègre classique, académique et traditionnel, ne sont plus de mise aujourd'hui : on veut autre chose que cela! Il faut de la poésie dans les batailles, comme dans les plus belles pages de la Bible, et ce n'est pas en frappant d'estoc et de taille, en amoncelant des cadavres tout barbouillés de sang, que l'on parviendra à émouvoir la foule. On réfléchit devant le Tintoret de M. Léon Cogniet et devant le tableau de M. Gallait : on n'éprouve rien, absolument rien devant le tableau de M. Coomans — excepté une grande fatigue à démêler tout cet impénétrable chaos de têtes, de bras, de jambes, de raccourcis plus ou moins impossibles, plus ou moins heureux.

Nous ne voulons décourager personne, notre mission n'est pas là assurément; mais notre devoir est de dire la vérité à tous, et avec une liberté de conscience d'autant plus grande, que nous avons la prétention de nous placer au-dessus des coteries et de juger avec le calme et la froideur de l'impartialité. Nous ne nous sentons au cœur ni haines ni antipathies; nous laissons, au contraire, aller nos sympathies au courant de nos impressions, et quand elles rencontrent le beau, elles l'admirent.

Nos impressions nous ont donc fait défaut devant la *Prise de Jérusalem par les Croisés*. Nous ne retrouvons là ni ces héros chantés par le Tasse, ni poétisés par les vieux chroniqueurs de cette admirable épopée, qu'on appelle *les Croisades;* nous ne voyons là que des figures modernes, habillées à la moderne, des poses connues, triviales, des *poncifs* d'académie, que l'on retrouve dans toutes les batailles qui ont été livrées sur la toile, par l'école qui a marqué au commencement de ce siècle.

J'ai trouvé sur le même sujet, traité par M. Coomans, une charmante *esquisse* indiquée au catalogue sous le n° 1420 : je ne sais de qui elle est et je ne veux pas le savoir : mais elle m'entraîne, elle me fait penser, elle me dit quelque chose; et cependant, c'est une esquisse. Il y a là un jet de pensée qui disparaîtra peut-être dans l'exécution, si son auteur veut l'amener à des proportions colossales; ce qui prouve, une fois de plus, que la grandeur de l'idée est loin de correspondre à la grandeur de la toile.

Nous engageons M. Coomans à jeter un coup d'œil sur l'esquisse de son concurrent, que l'on a reléguée dans les corniches de l'une des petites salles.

Si nous abordions les détails du tableau de la *Prise de Jérusalem*, que nous analysions chacun des groupes, chacune des têtes, prises isolément, nous reconnaîtrions d'éminentes qualités de pratique. Il y a des choses parfaitement bien faites, des parties qui sont même colorées avec une certaine puissance et qui dénotent une main exercée. C'est précisément parce que nous avons reconnu dans M. Coomans d'excellentes qualités, que nous nous sommes permis de faire ressortir ses defauts.

§ XI.

MM. STEFFERCK — LAEMLEIN. — VAN MALDEGHEM. — WILBRANT. — VANDENKERKOVE.

M. STEFFERCK.

Nous avons déjà fait une remarque à propos de la *Prise de Jérusalem*, de M. Coomans, sur laquelle nous croyons devoir insister avec d'autant plus de force que nous commençons à nous apercevoir qu'elle devient un système et qu'elle se généralise : nous voulons parler de la tendance que l'on a à s'emparer du public par les contrastes violents, les effets forcés, les poses dramatiques et exagérées. On ne conçoit plus guère aujourd'hui ce calme et cette sérénité apportés dans les compositions des

grands maîtres ; il faut à tout prix se faire remarquer, soit par l'exagération de la forme, des effets ou de la couleur, puisqu'on ne peut pas le faire par la puissance fascinatrice de son talent. On suit sans s'en apercevoir le mouvement désorganisateur du siècle; l'exaltation dans les idées amène naturellement l'exagération dans les faits, et quand on a bien forcé la pose d'un mannequin, fait détacher sur une muraille blanche un nègre noir, renversé violemment un cavalier de dessus son cheval, on croit avoir accompli un grand acte de génie, donné une grande preuve de son savoir artistique. Là est précisément l'erreur que nous voulons combattre. Raphaël, le Corrége, le Titien, Paul Véronèse, le Poussin, Rubens et Van Dyck ont compris l'art tout autrement. Dans les compositons de Rubens, le plus turbulent de tous, on trouve une harmonie intraduisible qui est le contrepoids nécessaire à son exagération même; enfin Michel-Ange, l'homme de la forme par excellence, a noyé son exubérence formidable dans une sorte de teinte grisâtre qui est encore un genre d'harmonie. Les modernes ne comprennent pas cela. Il n'y a peut-être pas au salon vingt tableaux harmonieux, dans le sens absolu du mot. Sauf quelques rares exceptions et quelques maîtres, en tête desquels nous placeront MM. Gallait, Robert-Fleury, Madou, Meissonier, Troyon, Dyckmans, Leys, Willems, etc., etc., l'harmonie n'existe plus qu'en nom et non pas en fait.

Si l'on veut s'en convaincre, on n'a qu'à visiter, en sortant de l'exposition, le *Musée* où se trouvent les œuvres de nos vieux maîtres, on comprendra de suite l'immense distance qu'il y a entre ces vieilles toiles et l'éxagération que nous signalons dans les œuvres modernes. Je donne cela comme une excellente étude à ceux qui voudront profiter de cet avis.

L'école allemande est à ce point de vue harmonique, dans une condition bien inférieure encore à l'école belge. Nous avons pour pendant au tableau de M. Coomans, dont nous venons de parler, une bataille de M. Stefferck, de Dusseldorff. Il y a incontestablement du talent dans cette toile : c'est habilement groupé, c'est parfaitement peint (comme manière); mais où est l'harmonie, où est la couleur dans cette œuvre? — Rien n'est plus froid comme aspect, plus nul comme effet, plus inaccessible à l'émotion comme ordonnance, physionomie, sujet, composition. On dirait un tableau exécuté au pied des monts Ourals ou dans le désert de la Sibérie, sous une latitude de trente degrés au-dessous de zéro. On est gelé devant cet épisode des campagnes du margrave de Brandebourg. On voit là des gens qui

avec la rapidité du vent, le peintre s'est senti plus à l'aise et mieux inspiré ; aussi s'entr'égorgent-ils pour rire et ils se donnent des coups de hache sans se faire de mal. C'est une scène de mélodrame arrangée pour l'opéra et comme on en voit à l'Hippodrome. Ni le sang ni la vie ne ruissellent nulle part. Nous n'entendons point vouloir là que l'on nous donne le spectacle d'une boucherie ; mais nous voulons la vérité, la poésie de la forme, de la couleur et du mouvement.

Nous le répétons, (car nous ne voudrions pas que l'on crût à un parti pris de critiquer sans raisonner), nous le répétons, il y a d'excellentes qualités dans cette école, et particulièrement dans ce tableau; mais, pour nous, c'est loin d'être une œuvre qui satisfasse à toutes les conditions de l'art.

§ XII.

M. LAMELEIN.

Il a fallu à cet artiste une immense énergie pour oser entreprendre une toile de l'étendue de celle qu'il nous a envoyée. Il aurait dû, avant de commencer, se pénétrer de cette vérité : c'est que les grandes toiles ne sont pas toujours les meilleures (le Véronèze est une exception à une règle malheureusement trop pratiquée), et qu'elles sont, à coup sûr, les plus difficiles à exécuter. Si c'est un tour de force que M. Laemelein a voulu faire, il est manqué ; si c'est une gageure, il a perdu. Pourquoi, d'ailleurs, s'acharner à rendre des idées qui ne sont pas compréhensibles ? Pourquoi vouloir traiter des sujets qui n'existent pas dans le milieu où nous vivons? Comme on n'a pas la réalité sous les yeux, il faut une dose immense de poésie

pour faire accepter l'apparence. Laissons donc le fantastique aux romanciers et choisissons des sujets possibles. Nous avons déjà tant de peine à comprendre notre époque, qu'il nous devient chaque jour plus difficile de comprendre les époques antérieures. A première vue, on ne devinerait jamais de quoi il est question dans le sujet traité par M. Laemelein, c'est là le défaut capital de son tableau. Le livret à la main, on ne sait même pas à quoi s'en tenir sur l'idée qui a présidé à cette grande machine apocalyptique.

« Je relevai de nouveau les yeux et je vis : et voilà quatre chars sortis du milieu de deux montagnes, et les montagnes étaient des montagnes d'airain.

« Au premier char étaient des chevaux roux ; et au second char des chevaux noirs.

« Au troisième char des chevaux blancs, et au quatrième char des chevaux tachetés, forts.

« Je repris, et je dis à l'ange qui me parlait : Qu'est-ce ceci, seigneur ?

« L'ange répondit et me dit : Ce sont les quatre vents du ciel qui sortent après s'être tenus devant le Maître de toute la terre.

« Et il (l'ange) leur dit : Allez parcourir la terre, et ils parcoururent la terre. »

ZACHARIE, chap. VII.

Il faut avouer qu'une conviction profonde et une foi robuste dans l'avenir sont nécessaires pour entreprendre une œuvre de cette nature-là. Ce n'est pas là une peinture que l'on peut mettre dans une *église* parce qu'elle ne serait pas comprise par la foule; ce n'est pas un tableau de *musée* parce qu'il ne renferme aucune de ces qualités d'ensemble, indispensables aux grandes compositions historiques; c'est encore moins un tableau d'*amateur*, parce que les dimensions dans lesquelles il est traité ne permettent à aucun collecteur d'en faire l'acquisition. L'artiste a donc fait un tableau uniquement pour l'art et dans le but manifeste d'établir ou de consolider sa réputation. C'est noble et beau ; et quand même M. Laemelein n'aurait pas réussi dans l'acception la plus large du mot, il n'en aurait pas moins droit à nos remerciments et à nos sympathies.

Il est fâcheux que la commission de placement n'ait pas bien compris toute l'importance de cette page et ne l'ait pas placée à l'une des extrémités du grand salon. On la reléguée au-dessus d'une porte où il est impossible de la voir et d'où, selon les lois les plus vulgaires de la perspective admise, il est presque impossible, non-seulement de la juger, mais encore de l'étudier. On est obligé d'appeler à son

secours l'optique et de se servir de la lorgnette. C'est là une triste ressource quand on en avait de si simples à sa disposition.

Nous, que l'on accuse à chaque instant de piller la France, nous devrions bien emprunter un peu de cette bonne et excellente habitude qu'a l'administration française, lors de ses expositions annuelles : c'est d'opérer, juste au milieu du temps fixé pour la durée de l'exposition, un *remaniement général* de toutes les œuvres exposées.

« *Car lorsque sur quelqu'un on prétend se régler,*
« *C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler.* »

Ce n'est pas là seulement une question de convenance et de justice, c'est aussi une question fort sérieuse d'enseignement, bien plus intéressante qu'on ne peut le supposer. Où serait le mal quand MM. Coomans et Stefferkx céderaient pendant un mois la place à MM. Laemlein et Van Maldeghem? Pourquoi ne descendrait-on pas les *Druides*, de M. Wilbrant, des hauteurs ténébreuses où on les a mises, pour les placer à l'une ou l'autre des extrémités des petites salles? Est-ce que *les deux Maries* de M. Veit, le peintre allemand, ne gagneraient pas quelque chose à être mises à la place de la *Laïs et Diogène*, de M***. au lieu de servir d'ornement à un dessus de porte? Le salon prendrait une autre physionomie; les œuvres de nos artistes se montreraient sous un autre aspect, et chacun aurait au moins sa part dans la répartition des bonnes places, qu'à tort ou a raison on accuse quelques membres de la commission de s'être réservées. Il nous semble que la presse entière devrait être unanime pour réclamer une mesure aussi favorable à tous les intérêts, et pleine de convenance autant que d'équité.

Quoiqu'il en soit, la *Vision de Zacharie*, de M. Laemelein, est une œuvre magistrale où la somme du bien dépasse de beaucoup celle du mal. L'ordonnance ne nous plaît pas, elle est défectueuse au point de vue de la compréhension, mais l'exécution et le style en sont splendides. Il y a là des têtes, des corps, des bras, des mains qui sont frappés de main de maître, et l'on reconnaît dans M. Laemelein l'un des meilleurs élèves de M. Ingres. Il n'a qu'un tort, à notre avis : c'est d'avoir conservé dans ses figures ces tons gris et systématiques qui sont les caractères distinctifs de l'école à laquelle il appartient. Dans les coursiers qui dirigent ou plutôt entraînent les chars

il s'est élancé tout à coup dans le domaine de la poésie en élargissant l'idée. Ces chevaux gigantesques au large poitrail, « *tachetés fort.* » dont les naseaux fumants et l'impulsion formidable vous font craindre d'être renversé dans leur course furibonde, tout cela est admirablement conçu et admirablement exécuté. On a beau dire que ce sont des chevaux impossibles, ce n'en est pas moins de l'art, et de l'art dans les meilleures conditions de puissance et de vitalité. Il y a du grandiose, il y a du mouvement, il y a de la poésie! Les chevaux mystiques de l'apocalypse, d'ailleurs, ne ressemblent en rien aux chevaux de nos prosaïques écuries; il faut bien laisser le champ un peu libre à l'imagination du poëte, à la brosse de l'artiste, et ne pas la brider dans un réalisme qui souvent la tue.

Somme toute, le tableau de M. Laemelein est une des œuvres les plus puissantes, les plus audacieuses et les mieux exécutées du salon. Le remaniement que nous demandons n'a pas d'autre but que de mettre les élèves de nos écoles, — et même leurs maîtres, — à même d'étudier de près cette magnifique aspiration biblique.

§ XIII.

M. VAN MALDEGHEM.

Les hommes qui se dévouent à la grande peinture historique sont trop peu nombreux pour que nous ne les entourions pas de nos sympathies. Non pas que nous placions un genre au-dessus d'un autre et que nous ayons la prétention d'établir une hiérarchie quelconque; en fait de suprématie, nous ne reconnaissons que celle

SALON DE 1851.

Leys pinx.t Imp. Passage du Prince 10. Pacheu lith.

L'AUMONE.

du talent. Il y a, pour nous, tout autant de mérite dans le plus petit des tableaux de Meissonier, — tableau de trois pouces sur deux, — que dans la plus grande page historique du salon. Seulement, nous croyons que l'on doit des égards aux hommes qui, sans autre but que celui de la gloire de leur art, se livrent à un genre de peinture qui n'a plus aujourd'hui ni admirateurs, ni protecteurs. Je m'explique : les gouvernements seuls peuvent faire faire de la peinture historique monumentale; or, comme ils n'ont ni le loisir, ni les ressources, ni souvent la volonté de le faire, il en résulte que cette peinture est non-seulement négligée, mais presque complétement abandonnée. Nous ne disons cela qu'en passant et sans vouloir faire aucune application directe. Nous serions, d'ailleurs, d'autant plus mal fondés dans l'espèce, que c'est le gouvernement lui-même qui a commandé ce tableau à M. Van Maldeghem ; il n'y a donc pas lieu à récrimination. Mais ce que nous disons, c'est que la peinture historique n'est presque plus encouragée et qu'il faut un grand amour de l'art pour s'y livrer. Dût-on nous appeler *catholique,* nous dirons aussi, que si les corporations et les maisons religieuses avaient du mauvais, elles avaient du bon, — ne fût-ce qu'à ce point de vue. — Autrefois les églises s'élèvaient comme par enchantement, elles se meublaient avec un luxe inouï, inconnu de nos jours ; leurs voûtes étaient peintes en bleu comme le ciel et parsemées d'or comme les étoiles ; aujourd'hui, il nous faut un demi-siècle pour achever l'édification de celles qui sont commencées ; et encore, nous ne le faisons qu'à coups de souscriptions, d'aumônes, de loteries permanentes, en un mot, avec le concours de la charité privée. On comprend qu'ayant beaucoup de peine à les élever, on en ait encore davantage à les décorer et à les illustrer d'œuvres d'art, pour lesquelles il faut toujours dépenser des sommes considérables.

Malgré toutes ces difficultés, M. Van Maldeghem est un de ces courageux lutteurs que rien n'arrête, que rien ne rebute ; il se met à l'œuvre avec l'ardeur d'un homme qui a une conviction profonde, une foi ardente dans l'avenir de son talent et que l'indifférence publique n'émeut pas. Quand ceux-ci travaillent pour l'argent, ceux-là pour révolutionnairer l'art dans sa forme comme dans son principe, lui travaille pour la gloire et ne s'inquiète pas de ce qui se passe autour de lui. Sa conscience et l'approbation de quelques hommes de goût lui suffisent.

C'est, imbu de ces idées, que M. Van Maldeghem a composé son *Christ prêchant sur la montagne.* Voici le texte qui lui a servi de guide :

« Le Christ, voyant le peuple avide de sa parole, se rendit une seconde fois, — suivant saint Matthieu, — sur la montagne qui domine le lac de Génézareth et d'où l'on aperçoit la ville de Capharnaüm.

« Là, entouré de ses disciples et du peuple il leur dit :

«..... Vous serez bienheureux lorsque, à cause de moi, les hommes vous chargeront d'opprobres, vous persécuteront et diront toute sorte de mal de vous. »

M. Van Maldeghem a un avantage sur beaucoup de ses confrères : c'est qu'il connaît l'Orient et qu'il a vu les lieux au milieu desquels il place ses personnages. Cependant, nous devons dire que cet avantage, — si avantage il y a, — tourne quelquefois à la défaveur de celui qui s'en sert. C'est une arme à deux tranchants qu'il importe de savoir manier avec habileté; aussi trouvons-nous que ses paysages ont un peu trop d'importance relativement aux figures dont ils sont meublés. Ce n'est pas un paysage historique que M. Van Maldeghem a voulu faire, mais bien un sujet biblique dont le fond est un paysage. Il y a donc une immense différence dans la manière dont ces deux genres doivent être compris et traités. Ainsi, pour nous expliquer plus catégoriquement, nous dirons que le paysage tient un peu trop de place dans les tableaux d'histoire de M. Van Maldeghem; il n'y est pas assez sacrifié et il absorbe une trop grande partie de l'attention du spectateur, peut-être même à cause de cette couleur violente dans laquelle il est concu et exécuté.

En somme, il y a de belles parties dans cette vaste composition : l'ordonnance en est agréable, le mouvement des lignes bien entendu, la couleur souvent splendide ; seules, les expressions laissent à désirer. La figure du Christ n'a peut-être pas le type hiératique consacré par le concile de Nicée, qui a voulu que le Christ fût « le plus beau d'entre les fils des hommes. » *Speciosus formâ præ filiis hominum.* Dans tous les cas, on ne saurait contester à ce tableau une grande tournure historique ; c'est là une de nos principales raisons, pour demander qu'il soit mis dans un jour meilleur, de manière à être plus convenablement apprécié.

§ XIV.

M. WILBRANT.

Voici encore une toile immense qui a subi les mêmes infortunes que celles de MM. Laemelein et Van Maldeghem, et pour laquelle nous demanderions un peu de soleil, s'il était possible d'arriver au remaniement que nous croyons nécessaire pour asseoir un jugement parfaitement sain sur toutes les œuvres exposées.

Cette toile, à la vérité, est le début d'un jeune homme, et le sujet traité par lui, bien que rentrant dans les conditions historiques, n'est pas de la nature de ceux qui impressionnent vivement. Tout le monde n'a pas connaissance des temps celtiques, c'est de l'histoire générale et non de l'histoire locale. Aussi, est-ce là, au point de vue de *l'idée*, — qui doit toujours marcher en avant, — le seul reproche sérieux que nous puissions adresser au tableau de M. Wilbrant.

D'abord, on ne se rend pas suffisamment compte du sujet. Nous eussions voulu voir l'artiste se prendre corps à corps avec un sujet d'histoire nationale, l'approfondir, le dominer de toute la hauteur de la pensée et le rendre sensible aux yeux de la foule. Nous l'avons déjà dit, en thèse générale, nous ne comprenons pas les œuvres qui n'ont pas de portée comme idée, et quelle que soit la beauté de l'exécution, nous les rangerons toujours dans une catégorie inférieure aux œuvres conçues dans un beau sentiment poétique et historique.

Quoi qu'il en soit de tout ce que nous venons de dire, nous devons reconnaître une grande énergie dans le talent de M. Wilbrant. Pour oser aborder des pages de

cette importance, il faut sentir bouillonner en soi quelque chose, il faut avoir un ardent amour de la gloire, car ce sont là de dures épreuves auxquelles on se condamne en faisant passer ses œuvres au creuset de l'opinion publique.

Du côté de la composition, de l'arrangement, autrement dit de l'ordonnance, nous ne trouvons trop rien à redire ; les personnages sont bien groupés, la silhouette de l'ensemble est heureuse et l'effet général assez bien entendu. L'exécution aurait peut-être exigé un peu plus de force de modelé, surtout sur une aussi grande échelle; enfin, sans être d'un coloris brillant, il règne cependant dans l'ensemble une certaine harmonie qui nous paraît assez heureusement comprise. Nous recommandons à M. Wilbrant de ne pas trop se laisser aller à ses propres inspirations, dans l'exécution matérielle et à se mettre un peu plus en contact avec la nature. En consultant ce *maître* là le plus possible, on est beaucoup moins en danger de s'égarer.

Si M. Wilbrant n'était pas un jeune homme, qu'il ne fût pas à son début, et que nous n'eussions pas pressenti en lui une vigoureuse nature d'artiste dont l'avenir peut se trouver compromis par de maladroites flateries , nous ne nous serions pas permis de lui faire ces observations ; mais nous lui connaissons trop de bon sens, nous avons trop de foi dans son talent, pour ne pas exprimer franchement notre opinion. Aux gens dont le talent est mort, sur lesquels l'avenir ne peut rien, et pour lesquels encore le présent n'est pas à la hauteur du passé, nous garderons un silence absolu. Ce ne sera pas de l'indifférence, ce sera de la dignité. Nous ne comprenons pas la mission de la critique à la façon de beaucoup de gens ; nous ne nous ferons en aucun cas les insulteurs de personne : toutes les gloires ont eu leurs journées de soleil; toutes les infortunes doivent avoir leurs journées d'ombre aussi. La louange imméritée n'est souvent qu'un brandon de discorde que l'on se répent plus tard d'avoir agité. Semblable aux plus violentes passions politiques, elle excite les jalousies, elle engendre les haines. Pourquoi, d'ailleurs, vouloir relever les faux dieux ? Quand l'idole est abattue, il faut la laisser dormir en paix dans la poussière et dans le silence de l'oubli.

§ XV.

M. VANDENKERCKHOVE.

Si M. Wiertz avait un atelier d'élèves ouvert au public, on croirait que l'artiste qui nous occupe est sorti de cet atelier. Il n'en est rien : M. Vandenkerckhove est d'Anvers et sa *Chute des Anges*, est tout simplement une réminiscence du même tableau ou de tout autre de M. Wiertz. Seulement, c'est moins complet. L'artiste anversois n'a traité qu'un épisode de ce large et magnifique poëme de la Bible ou de Milton, tandis que M. Wiertz, a embrassé d'un seul regard toute cette épopée qui est une des plus grandes des temps antiques.

Nous n'aimons pas les gens qui se traînent dans les sentiers battus et se font les compilateurs de l'idée ou de la manière des autres ; nous trouvons qu'il vaut mieux être franchement original, quoique médiocre et *être soi*, que de se remorquer à la suite de n'importe qui. Nous engageons donc M. Vandenkerckhove, que l'on nous assure être un jeune homme plein d'heureuses dispositions, à renoncer à ce genre pasticheur qui est le tombeau de toute individualité. Son *Épisode du Déluge* renferme les mêmes défauts d'exagération et de compilation. Ce tableau a encore le tort excessif de rappeler le même sujet traité par Girodet. Seulement, au lieu de faire des figures nues, M. Vandenkerckhove les a habillées ; on avouera qu'il n'y a pas là une différence assez notable dans la composition pour qu'elle ne saute pas aux yeux de la critique. Nous reconnaissons assez de talent, assez de qualités sérieuses de couleur et d'exécution dans les tableaux de M. Vandenkerckhove pour nous permettre de lui adresser toutes ces observations.

§ XVI.

MM. BONET. — BRETON. — CLOET. — DECAISNE — HOUZÉ. — KRUSEMAN (C.) — LEBOUYS. — MATHIEU. — NISEN. — STALLAERT. — VAN EYCKEN. — SOUBRE, — THOMAS. — TIBERGHIEN. — VAN LERIUS. — VAN SEVERDONCK. — VERLAT. — WITTKAMP, ETC.

Toute cette série d'artistes occupe une place secondaire dans l'exposition, bien que quelques-uns d'entre eux aient quelquefois brillé d'un éclat plus vif et se soient acquis une réputation justement méritée. Tels sont MM. Decaisne, Mathieu, Van Eycken et Wittkamp. Quelques autres, au contraire, se sont élevés, et tels d'entre eux qui étaient toujours restés sur le troisième plan sont parvenus au second. Tels sont MM. Bonet, Houzé, Stallaert, Tiberghien, Van Lerius et Verlat. Les autres artistes n'appartenant pas à l'école belge, nous ne pouvons parler avec certitude de leur degré de perfectionnement, de décroissance ou même de stagnation.

Ce que nous disons là des talents stationnaires, ne peut et ne doit influer en rien sur l'avenir ou sur la réputation des hommes qui nous occupent; il y a dans la vie d'un artiste de ces moments de halte et de silence solennels qui sont le résultat d'une infinité de circonstances, souvent indépendantes de la volonté. Après de longues et laborieuses études, l'esprit a quelquefois besoin de repos; parfois aussi, un état maladif amène forcément la prostration dans les idées. Or, pour produire quelque œuvre forte et énergique, il faut de la puissance et de l'énergie physiques autant que de force et d'énergie morales.

MM. Bonet, Houzé, Stallaert, Tiberghien, Van Lérius et Verlat sont dans cette période de croissance artistique. La plupart de ces artistes font leurs premières

armes ; c'est le moment où la séve leur monte au cerveau et où, dégagés des liens de l'École qui les retenaient encore en lisières, ils essaient de begayer leur premier mot, de marcher leur premier pas. Plusieurs ont été très-heureux, dans cette première tentative, très-audacieux et parfaitement inspirés ; un seul n'est pas encore bien ferme sur ses jambes : c'est M. Bonet, élève de l'Académie de Bruxelles. Son *Couronnement de la Vierge*, quoique commandé par le Gouvernement, — et peut-être même à cause de cela, — est assez faible de composition, fort lourd de style et fort sec d'exécution. Les expressions de ses figures sont surtout vulgaires, et ses personnages n'ont rien de cette noblesse ni de ces types sacramentels exigés dans toute peinture biblique. On ne peut refuser, toutefois, à M. Bonet une certaine adresse de pinceau, un coloris frais et parfaitement brillant ; mais il s'est servi de tout cela avec fort peu d'entente de la perspective aérienne. Il ne comprend pas l'art des sacrifices. Tous ses personnages sont plaqués sur le fond et entassés sans grâce dans ce long boyeau de toile qui rend sa composition disgracieuse. Peut-être la forme même de cette toile l'aura gêné dans ses allures ; dans tous les cas, il y a un fait positif, c'est qu'il a une revanche à prendre s'il veut reconquérir la place que nous avaient fait pressentir ses premières productions.

M. Houzé a abordé un sujet rebattu et interprété tant de fois par les plus grands peintres de toutes les écoles, que c'était là un écueil redoutable. Nous avons encore sous les yeux les *Crucifiments* de Rubens et de Van Dyck, aussi devons-nous dire que pour l'arrangement des groupes, M. Houzé s'est un peu trop identifié avec ses maîtres. Son tableau est presque une contre épreuve de celui du Musée de Paris, quant à la composition, — bien entendu. Les attitudes sont à peu de chose près les mêmes, seul, le coloris appartient en propre à M. Houzé. Je ne sais aussi pourquoi l'artiste a intitulé son tableau *le Crucifiment;* il aurait du dire : « Les saintes femmes au pied de la croix. » Le crucifiment est le moment où l'on attache le Christ à la croix, et dans la composition de M. Houzé, cet acte est accompli.

La qualité dominante de ce tableau est la couleur. Que M. Houzé choisisse bien ses sujets, qu'il les médite un peu plus, surtout, et avec les qualités qu'il possède il arrivera incontestablement à acquérir une belle place dans l'école.

MM. Stallaert, Tiberghien, Van Lérius et Verlat sont incontestablement en progrès. Ce dernier artiste principalement, qui habite, dit-on, Paris depuis quelque temps, se ressent déjà des études sérieuses qu'enseignent les peintres sérieux de cette

Ph. Vel. pinx.t Imp. Passage du Prince, 10. Canelle lith.

LES DEUX MARIE AU TOMBEAU.

M. Soubre est incontestablement en progrès; nous sommes fâchés de ne pas le lui avoir dit plus tôt. Son *Réveil de Montaigne* atteste de bonnes études et une parfaite entente de l'art. Expression, sentiment, modelé, finesse de tons, élégance de style, telles sont les qualités qu'il a déployées dans ce tableau plein de charme et de fraîcheur.

M. Wittkamp est profondément stationnaire, bien que d'excellentes qualités de couleur et d'exécution distinguent son tableau représentant *Hugo Grotius* de la plupart de ceux qui l'entourent. Mais ce n'est plus là l'homme qui nous avait montré le *Bourgmestre de Leyde*, ni les *Marins hivernés dans la Nouvelle-Zemble*. Il n'y a pas précisément décroissance, il y a atonie. Heureusement, M. Wittkamp est jeune, et c'est une de ces natures ardentes, vigoureuses, fortement trempées, qui ne se laissent jamais abattre par un insuccès, mais qu'un revers, au contraire, stimule, grandit, électrise.

M. Cloet, de Bruges, est également un homme nouveau qui apparaît avec quelques succès sur la scène, bien qu'il ait déjà produit différentes œuvres à quelques-unes de nos expositions provinciales. Son *Job sur le fumier* est une excellente étude comme couleur et nous dirons même, comme forme.

Quant à son *Arrivée de l'armée flamande dans la plaine de Grœninghen avant la bataille de Courtrai*, nous avons eu de la peine à nous rendre compte de cette composition. C'est un enchevêtrement de figures dont la silhouette n'est pas heureuse et la disposition un peu confuse. L'aspect aussi est d'un gris monotone. Je sais bien que ce tableau est fort mal placé, mais enfin, avec le secours d'un télescope, on peut encore découvrir quelque chose. Il y a certaines expressions bien senties ; on voit que M. Cloet comprend son art et qu'avec un travail soutenu il arrivera à acquérir une belle place dans l'école.

Trois artistes français font encore partie de ce groupe secondaire : Ce sont MM. Lebouys, Bourlard et Breton, quoique possédant, à différents titres, des qualités éminentes.

M. Breton a visé à l'idée, M. Lebouys au style. M. Bourlard à la couleur et à l'audace dans l'exécution. Tous les trois méritent que nous les étudions, eu égard à ces différentes qualités, qui sont développées chez eux, et chacun selon sa spécialité, dans une proportion assez grande pour être remarquée.

M. Breton est le plus éloquent et le plus entraînant des trois, bien qu'il soit le

plus faible comme métier. Ce qui prouve, une fois de plus, que *l'idée* est la base de tout dans les arts et que, hors de l'idée, il n'y a guère de salut possible, — excepté à de bien rares exceptions ; alors, dans ce cas-là, l'exception devient la règle. M. Breton a été puiser son sujet au milieu de ces scènes intimes de la famille, drames lugubres et cachés sous le toit des mansardes, dont le mot, l'énigme souvent inconnue, se traduisent par deux mots : misère et faim. — *La faim !* — voilà l'idée de laquelle s'est inspiré M. Breton. Il eût été témoin de cette scène déchirante à laquelle il nous fait assister, qu'il n'eût pas été un traducteur plus dramatique, plus saisissant. Une malheureuse mère de famille est là par terre, étendue sur un grabat, se composant d'un peu de paille et d'une couverture de laine; une pauvre petite créature à moitié morte est encore attachée à son sein : près d'elle, d'autres enfants livides comme la famine, se désolent. Au fond, dans la demi-teinte la plus sombre, apparaît un homme, portant un pain noir sous son bras. Il entre en tremblant; son œil est inquiet, son expression, sa douleur sont indéfinissables ; on comprend qu'il interroge du regard, tant ses traits sont bouleversés par l'inquiétude ; mais en apercevant leur père, la douleur des enfants se traduit par des gestes et une pantomine indicibles. Une jeune fille, l'aînée des enfants, se jette dans ses bras, en lui disant : Il est trop tard, tout est fini !...

Le désordre dans la couleur, dans l'arrangement, dans l'exécution, viennent encore se joindre à l'horreur de cette scène pour impressionner vivement. M. Breton comprend toute la puissance de l'élément dramatique, il l'emploie avec succès, et c'est par là qu'il s'attire les sympathies du public, tant il est vrai que l'on ne peut résister aux séductions de l'idée, quand elle est convenablement exprimée et savamment rendue.

Il est fâcheux que M. Breton n'ait pas à son service un peu de la couleur qui distingue les compositions de M. Bourlard.

J'ai déjà dit que M. Lebouys était un homme de style, il le prouve dans son tableau des *Frères rédemptoristes rachetant des esclaves en Afrique*. C'est encore là une de ces scènes dont l'idée vous dit quelque chose et vous impressionne vivement. Joignez à cela une composition bien entendue, un dessin irréprochable, des expressions variées et bien senties, et vous aurez une idée de la valeur du tableau de M. Lebouys. Il est fâcheux, seulement, que la couleur fasse complétement défaut à cette œuvre de haut style. L'artiste suit un *système;* on sent qu'il appartient à cette

école grise glorifiée par M. Ingres et poussée à l'exagération par les admirateurs de sa manière et les élèves de son école. En peinture, les systèmes ne valent rien : ce sont les sabots de fer que l'on enchaîne à la roue pour empêcher la voiture de verser ou de dérailler d'une ligne donnée et convenue. Les systèmes sont les éteignoirs de l'imagination.

M. Bourlard ne pèche point par les systèmes, mais aussi il n'a pas eu d'idée ; il a fait de l'art pour l'art. Bien qu'il ait intitulé son tableau *les Anges déchus*, vous vous imaginez peut-être qu'il s'est cassé la tête à compulser Milton ou Klopstock pour se rendre compte du sujet qu'il voulait représenter ? Pas le moins du monde ! sa *Chute des Anges* se compose de *deux* figures fièrement campées, il est vrai, audacieusement jetées dans l'espace, mais dont l'une dégringole le long d'un rocher. Le poëme, comme vous le voyez, l'a fort peu préoccupé. Ce qui passe avant tout chez lui, ce sont les formes audacieuses, vigoureusement accentuées et une richesse de coloris assez abondante. Il est vrai encore que ces qualités là sont assez puissantes pour attirer les regards et faire comprendre que M. Bourlard est un artiste distingué.

Voilà pourquoi les hommes supérieurs sont vraiment rares : c'est parce qu'il faut qu'un seul réunisse les trois qualités que nous venons de signaler dans MM. Breton, Lebouys et Bourlard.

Nous signalerons en passant, M. Guffens, comme ayant fait énormément de progrès. Son tableau de *Lucrèce* est une œuvre de style ; aussi est-il la traduction d'un poète de style. *Casta vixit*, *lanam fecit*, *domum servavit ;* voilà ce que M. Guffens à mis en tableau. C'est-à-dire la glorification des plus belles vertus de la femme, — la chasteté, le travail dans la maison. M. Guffens à traduit cela en homme qui est à bonne école, sur lequel l'Italie a réagi fortement, et qui comprend qu'après l'idée, la forme est la pierre de touche de toute réputation.

Nous engageons également les amateurs à regarder une petite esquisse terminée, de M. Landelle et intitulée : *Le Christ et ses deux apôtres ;* c'est fin comme Lesueur et dessiné comme Raphaël.—Il est probable que fort peu de gens l'auront remarquée.

§ XVII.

M. PORTAELS.

Toutes les illustrations artistiques de la Belgique ne sont pas représentées au salon de 1851, dans la mesure réelle de leurs forces, ni dans la proportion reconnue de leur talent. On ne peut donc pas, sans crainte de se tromper, les juger sur les œuvres qu'elles ont envoyées, ni apprécier la marche de leurs progrès pendant les trois années qui viennent de s'écouler.

M. Portaels est de ce nombre. Le salon d'Exposition ne possède de lui que deux œuvres secondaires, — un portrait et une étude, — mais on comprendra cette réserve apparente quand on saura que M. Portaels travaillait depuis deux ans, dans l'ardeur du silence, à l'une des œuvres les plus monumentales du pays. Aux yeux de beaucoup de monde, cet artiste avait une revanche à prendre; il était de toute nécessité pour lui qu'il fît une œuvre capitale. On se rapplait avec plaisir ses débuts, ses deux belles figures de *Ruth* et de *Noëmi;* on n'avait pas oublié sa *Sécheresse en Judée*, mais les salons d'Anvers et de Gand l'avaient un peu amoindri; il lui fallait donc, pour se relever, une page étincelante de beautés, d'imagination, de vérité; une œuvre enfin capable de soutenir tout ce qu'il avait promis de donner.

Cette page, M. Portaels vient de la clouer au tympan du fronton de l'église Saint-Jacques sur Caudenberg. Là, en plein soleil, sur une muraille nue de 70 pieds d'étendue au moins, il a déroulé une large et magnifique idée chrétienne, — toutes

les Nations venant rendre hommage à la puissance du catholicisme personnifié dans les deux figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

La Vierge, élevée sur une estrade de deux marches, se trouve au centre de la composition et dans la partie la plus élevée du tympan; devant elle est l'Enfant Jésus; une auréole nymbée d'or, détache sa tête. A droite est l'ange du bien; il se tient debout derrière la Vierge, ses ailes sont à demi déployées; à sa gauche se tient saint Joseph. Des deux côtés du sujet principal se trouvent groupés différents personnages revêtus des costumes de leurs nations. respectives. La vérité de leurs costumes ajoute encore à l'effet de l'ensemble; enfin aux deux extrémités les plus éloignées du tympan, sont des figures à demi couchées qui remplissent tout l'espace donné pour la composition. A droite du spectateur, sont les nations civilisées; à gauche les nations barbares, représentées par un homme de couleur portant des chaînes, signe de l'esclavage. Un ange lui indique du doigt le moyen de briser ses fers : c'est de se ranger sous la bannière du Sauveur du monde, du Rédempteur de la chrétienté.

A l'angle opposé. un laboureur couché sur sa gerbe, semble goûter le repos, le bonheur et la prospérité promis aux nations chrétiennes et civilisées.

M. Portaels a compris la tâche difficile qu'il s'était imposée en homme de talent. Il a fait une composition pleine de charme, dont la conception, pour n'être pas neuve, n'en est pas moins rendue d'une manière originale et parfaitement claire; il en a bien compris l'effet, et le principal mérite qu'il ait encore à nos yeux, c'est qu'il a eu à lutter contre des difficultés pratiques inconnues, puisque le premier il a inauguré en Belgique la peinture à fresque sur l'un de nos principaux édifices publics. M. Portaels n'avait devant lui, ni à côté de lui, la comparaison qui éclaire, le précédent qui justifie. Il avait tout à créer : un genre de peinture que l'on n'est pas habitué à voir, une sorte de travail qu'il n'est pas habitué à exercer. Pour se sauver de là sans perdre la moindre plume de son aile, il fallait un homme d'un talent considérable. M. Portaels a réussi; l'on ne peut pas dire autre chose.

Il a détaché toutes ses figures sur un fond d'or à la manière des byzatins et il les a montées au ton brillant de nos anciennes écoles. Beaucoup de gens ne comprennent pas ce genre de peinture; ils voudraient voir des nuances plus fondues, des teintes moins audacieuses, des parti-pris de lumière et d'ombre moins arrêtés; mais c'est là précisément où est le talent de l'artiste, c'est de savoir calculer ses effets

relativement à la perspective d'où ils doivent être vus. Or, comme la règle veut que les tableaux soient examinés à trois fois la distance de l'endroit où ils sont placés, il en résulte que pour bien voir et juger l'effet du fronton, il faut se mettre, non pas sur la *Place Royale*, mais au point culminant de la rue de la *Montagne de la Cour*.

Dans tous les cas, M. Portaels sait parfaitement à quoi s'en tenir sur les retouches qui lui restent à opérer. Le fronton n'a été dévoilé que sous forme d'expérience pratique. Il y a évidemment à refaire. D'abord, puisque M. Portaels n'a pas cru devoir faire dominer la tête de la Vierge en la faisant pyramider davantage et en élevant son nymbe jusqu'au point culminant du tympan — ce qui eût rompu la monotonie de la ligne horizontale des trois têtes placées sur un même plan — il devra au moins sacrifier les deux figures de l'ange et de Saint-Joseph, afin de détacher du fonds son groupe principal. Ensuite, il aura aussi des lumières à repiquer sur les premiers plans, de manière à obtenir un relief et un effet plus prononcés. Tous ces détails sont peu de chose et surtout d'une exécution facile.

Nous blâmons sans réserve la décoration inférieure de l'édifice, laquelle n'est nullement en rapport avec la partie supérieure. On a doré le tympan, on a doré les modillons, on a doré la frise sur laquelle se détachent des ornements en bronze; il eût été convenable, ce nous semble, de suivre ce mode complet de décoration ; c'est-à-dire, qu'il aurait fallu dorer les chapitaux et la partie saillante des canelures corinthiennes, afin d'harmoniser tout l'édifice. On n'a même pas songé à nettoyer les bas-reliefs ni les deux statues qui se trouvent sous le péristyle, de sorte que l'effet est des plus déplorables. Il est assez fâcheux déjà que l'on ait été obligé de greffer une composition chrétienne sur le fronton d'un temple païen, sans avoir encore à se reprocher des négligences qui sont tout simplement des choses de tact et de goût.

En somme, l'œuvre de M. Portaels est une œuvre magistrale et nous ne pouvons que féliciter le gouvernement d'avoir enfin introduit la grande peinture monumentale en Belgique, en l'adaptant à la décoration de nos principaux édifices publics. Cette tentative heureuse portera ses fruits nous l'espérons ; bientôt, les murailles, les voûtes et les porches de nos églises se trouveront revêtues de peintures polychrômes qui rappelleront les beaux temps de l'art et du christianisme ! C'est ainsi que l'on parviendra à renouer la chaîne des traditions perdues et à mettre l'éducation populaire à la hauteur d'un enseignement permanent. Les murailles de nos édifices publics, doivent être le véritable grand livre de l'éducation nationale ; c'est là

que le peuple doit apprendre avec d'autant plus de facilité les hauts faits de son histoire, qu'il les aura constamment sous les yeux ; c'est là qu'il ira étudier la vie de de ses grands hommes : — législateurs, capitaines, savants ou artistes ; — c'est là, en un mot, qu'est le mot de cette grande énigme dont on cherche tous les jours avec tant d'ardeur la solution : — *l'enseignement public!* — A force d'avoir sous les yeux de grandes et belles choses, le goût se forme, l'esprit s'épure, l'éducation se complète et l'on aura bientôt un peuple de citoyens instruits, qui comprendra mieux ses devoirs et dont les idées s'élargiront au lieu de s'amoindrir ! Couvrons donc nos murailles de sujets nationaux, comme autrefois Athènes ou Rome et faisons que le règne du roi Léopold, soit aussi l'ère de l'inauguration de la peinture monumentale en Belgique !

§ XVIII.

L'ART EN ALLEMAGNE,

EN HOLLANDE ET EN ITALIE.

L'Allemagne est le pays où les meilleures traditions de l'art antique se sont perpétuées. Et, chose étrange, le berceau de la chrétienté, cette vieille Italie, la patrie de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, de Paul Véronèse et de tant d'autres, est complétement déchue de son ancienne splendeur artistique, tandis que la sentimentale et protestante Allemagne s'est constituée gardienne des types traditionnels de l'art catholique.

Personne aujourd'hui n'ignore comment les artistes allemands s'y sont pris pour reconquérir ce sceptre échappé des mains de l'Italie et régénérer l'art tombé en décadence. Ils ont tous senti la nécessité de se retremper aux sources pures et primi-

tives de la peinture religieuse, et, pour mieux s'imprégner du sentiment chrétien que l'on y respire, ils ont poussé l'ardeur de l'inspiration jusqu'à abjurer le protestantisme et se convertir à la religion catholique, Owerbeck, Wilhelm Schadow, Ph. Veit et son frère, Eggers, Muller de Cassel; deux sculpteurs, Roden et Schadow (Rodolphe); un graveur, M. Ruschweyh, abjurèrent successivement. A côté d'eux vint se placer Cornélius de Dusseldorff, génie vigoureux dont le nom a eu du retentissement et dont le talent a fait école. En 1821, il fut nommé professeur à l'Académie de Dusseldorff et en 1825, directeur à l'Académie de Munich, où il a exécuté des travaux nombreux, commandés par le vieux roi Louis de Bavière. La plupart de ses élèves le suivirent dans cette nouvelle résidence et l'aidèrent dans ses travaux. L'un des plus célèbres est Kaulback, qui s'est fait connaître par des compositions remarquables dont nous avons tous admiré les gravures : *la Maison des fous* et le *Combat des Huns et des Romains*. Kaulback est aujourd'hui, en Allemagne, le représentant le plus illustre de cette peinture à fresque que nous essayons d'importer dans notre pays. Nous recommanderons toutefois, à notre jeune école, de ne pas se laisser entraîner dans les erreurs où sont tombés les imitateurs de Cornélius et de Kaulback. L'excessive préoccupation de la peinture à fresque et l'abus d'un style trop tendu ont glacé ou paralysé le développement des facultés intellectuelles de la plupart d'entre eux et en ont fait des imitateurs serviles au lieu d'artistes originaux.

Mais l'homme qui a eu la plus heureuse influence sous l'école de Dusseldorff, est Wilhelm Schadow, né à Berlin en 1789. En venant prendre la direction de l'École qui lui fut confiée en 1827, il emmena avec lui, ainsi que l'avait fait Cornélius pour Munich, les élèves qu'il avait formés à Berlin. De ce nombre fut M. Jules Hubner d'Oels, en Silésie, dont nous avons pu remarquer à notre exposition, quelques *cartons* fort beaux. Hildebrant de Stettin, peintre de genre distingué, Charles Sohn de Berlin, le peintre gracieux des *Deux Léonore*, enfin Charles Lessing de Wartenberg, en Silésie, petit-neveu de l'auteur du *Laocoon*, et le peintre de *la Prédication des Hussites*, que l'on a pu voir au salon de Paris en 1835 ou 1836. Il est, parmi les élèves de M. Schadow, celui qui, avec Bendemann a exercé le plus d'ascendant sur l'École et a le plus contribué à lui communiquer de l'impulsion par ses ouvrages.

Le nombre des élèves augmenta bientôt dans une proportion considérable. Le goût de la peinture à l'huile fut substitué à celui de la peinture à fresque *imposé* par Cornélius. Le talent sobre, sage, tempéré de M. Schadow laissa pleine liberté

Hasenclever de Dusseldorf pinx.t Imp. Passage du Prince Oberhofer lith.

JOBS, MAITRE D'ECOLE.

au développement des dispositions particulières. Aucune vocation ne fut violentée. Toutefois, les élèves obéissant à des tendances différentes, conservèrent entre eux un lien commun. Leur affection pour le maître qui se dévouait à eux avec un zèle et une bienveillance toute paternelle, le plaisir avec lequel ils se réunissaient tous les soirs autour de lui dans sa maison ornée de fresques peintes par leurs mains,—heureuse et cordiale fraternité dans leurs rapports et jusque dans leurs travaux, — faisaient de tous ces jeunes rivaux de gloire comme une même famille, où l'horison était trop borné sans doute, et où l'on restait peut-être trop étranger aux progrès de l'art moderne hors de l'Allemagne et dans l'Allemagne elle-même. Quoi qu'il en soit, l'Académie de Dusseldorff acquit dès lors une influence, une prépondérance qu'elle a toujours conservée. En un mot, c'est une pépinière féconde d'où est sortie cette pléiade d'artistes distingués dont nous pouvons aujourd'hui raisonner le talent et discuter les œuvres *de visu*.

§ XIX.

MM. BENDEMANN. — JULES ET CARL HUBNER. — HASENCLEVER. — BEGAS. — KOLHER.
— PHOBUS LEVIN. — PH. VEIT. — STEINLE.

M. Édouard Bendemann, ainsi que nous l'avons déjà dit, est une des constellations de ce firmament radieux au milieu duquel se détache Wilhelm Schadow. Fils d'un riche banquier de Berlin. M. Bendemann, est né dans une de ces conditions heureuses de la vie, qui, si elles ne donnent pas le talent, contribuent beaucoup, au

moins, à l'acquérir. Son éducation fut soignée et ses dispositions pour les arts éclatèrent de bonne heure. A seize ans il se lia d'amitié avec Hubner, qui depuis est devenu son beau-frère, de sorte que cette liaison jointe à la conformité de leurs goûts, ne contribua pas peu à déterminer sa vocation pour la peinture. Lorsque M. Schadow fut appelé à la direction de l'Académie de Dusseldorff, il occupait en commun avec Hubner, dans le bâtiment de l'Académie, situé sur les bords du Rhin, une des vastes pièces du premier étage qui leur servait d'atelier; il le suivit également en Italie et lorsqu'il fut appelé à Dresde, par le roi de Saxe, il y emmena encore avec lui son beau-frère. M. Hubner (Jules), est encore aujourd'hui à Dresde et c'est de là qu'il nous a envoyé ses beaux cartons de la chapelle de Wynberg.

Le premier ouvrage sérieux de M. Bendemann, fut son tableau des *Juifs en captivité*, exposé en 1832, à Dusseldorff. Il représente un groupe attristé, assis au bord d'un fleuve, — *super flumina Babylonis*, — et pleurant au souvenir de Sion. Ce groupe se compose d'un vieillard assis au pied d'un tronc d'arbre couronné de pampres et laissant errer sa pensée et ses regards vers l'horison lointain, tandis qu'il tient négligemment une lyre de sa main droite d'où pend un bout de chaîne; l'autre main repose sur une jeune fille qui appuie sa tête sur ses genoux et se cache le visage avec ses bras, comme pour dérober ses pleurs. La tête du vieillard est d'un beau caractère: à sa droite est une femme regardant dans la même direction que lui et tenant un jeune enfant; à sa gauche est une autre femme absorbée dans ses réflexions douloureuses. Ces trois figures principales sont balancées d'une manière un peu symétrique comme dans un bas-relief, mais elles forment un ensemble plein d'unité et de distinction. La *Société des arts* des provinces rhénanes a fait l'acquisition de ce tableau pour le Musée de Cologne.

Deux ans après, M. Bendemann exposa son *Jérémie pleurant sur les ruines de Jérusalem*. Ce tableau produisit une grande sensation non-seulement en Allemagne, mais encore à Paris, où il fut exposé en 1834. D'un seul coup, l'artiste fut placé parmi les maîtres. L'élévation de sa pensée, son style grandiose, son exécution savante, désignaient naturellement M. Bendemann par les grands travaux de peinture monumentale, aussi le roi de Saxe l'appela-t-il à Dresde, pour décorer la nouvelle salle du trône, destinée à la convocation des États. Les peintures exécutées par lui dans cette salle consistent en trois séries principales. La première est consacrée aux législateurs; la deuxième a pour but de figurer les quatre conditions sociales, sujet

emprunté aux traditions nationales et à l'Histoire de Henri Ier, dit l'Oiseleur ; enfin, la troisième série a pour sujet une vaste composition qui se déroule sur toute la frise et qui représente différentes scènes du *drame de la vie humaine*, depuis ses premiers développements jusqu'à sa fin Cette vaste peinture à fresque est exécutée sur fond d'or, selon les traditions antiques et passe pour l'une des œuvres les plus remarquables qu'ait produit l'artiste.

Les œuvres que M. Bendemann a envoyées à l'exposition de Bruxelles, sont de trois natures différentes : deux *cartons*, un portrait et deux jeunes femmes.

Les cartons sont ceux d'une frise destinée à être exécutée dans le palais du roi à Dresde. L'un représente *un Festin*, l'autre *une Chasse;* tous les deux sont conçus dans ce style large et simple, élégant et grandiose, qui distingue les compositions du grand peintre allemand qui nous occupe. Le portrait de femme, — qui, dit-on, est celui de Mme Bendemann, — est traité avec une supériorité incontestable ; dessin pur, finesse de modelé, grâce dans l'expression, délicatesse dans les tons, tout est réuni dans cette peinture charmante qui attire l'attention des connaisseurs. Il est fâcheux que ce malheureux système de couleur grise inauguré en Allemagne, soit la gamme adoptée par les hommes d'un talent aussi éminent que M. Bendemann.

M. Jules Hubner, beau-frère de M. Édouard Bendemann, est, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'un des meilleurs élèves de l'École de Dusseldorff, dirigée par Schadow. Les productions envoyées par cet artiste à notre exposition, dénotent incontestablement un talent sérieux et de premier ordre. Les *cartons des vitraux de la chapelle de Vynberg* sont composés dans un sentiment parfaitement classique et monumental ; sa gravure à l'eau forte, — *Germania,* 1850, — est d'une finesse excessive et son tableau de *L'âge d'or*, nous montre le peintre sous une autre face de son talent. C'est toujours pur comme dessin, perlé comme exécution, mais malheureusement d'une facture nulle et péniblement travaillée.

Le même système de molesse se retrouve dans les œuvres de M. Begas de Berlin. Sa *Famille de vignerons* est sans aucun doute une œuvre charmante de forme, de sentiment et de finesse d'expression, mais la timidité du *faire* est poussée à un tel degré d'incertitude, qu'il paraîtrait quelquefois de l'impuissance, si l'on ne savait que M. Begas est une des célébrités de l'Allemagne. Son portrait de Meyebeer, appartenant à S. M. le roi de Prusse, affiche les même défauts et présente les mêmes qualités.

M. Carl Hubner, que nous croyons, sinon le frère, au moins le parent de M. Jules Hubner, se présente à nous avec deux tableaux qui ont le privilége d'attirer la foule. L'un est intitulé : *la Bienfaisance*, l'autre, *les Fiancés devant le pasteur*. Tous deux sont parfaitement conçus comme idée. Le premier est un de ces traits de charité privée, qui sont fort communs de nos jours ; le second est emprunté à une scène de mœurs puisée dans l'intimité de la vie allemande. La timidité de la jeune fille qui va bientôt prononcer le *oui* fatal, la naïveté du jeune homme et l'admirable bonhomie du pasteur qui continue à fumer sa longue pipe blanche tout en riant avec les amoureux, tout cela est conçu et rendu avec un sentiment de vérité qui fait plaisir à voir. Le dessin est d'un style naïf mais sévère en même temps, et le modelé a quelque chose de plus accentué, de plus nerveux que dans les autres productions de ses compatriotes.

Le plus populaire de tous les peintres allemands est, sans contredit, M. Hasenclever, de Dusseldorff. Son *Jobs, maître d'école* attire la foule, comme autrefois les œuvres de M. Biard, au Louvre. On était obligé de placer un factionnaire au deux coins de ses cadres, pour empêcher l'inextinguibilité du rire de se traduire en coups de poings, et de compromettre l'existence de ses tableaux. Ici les œuvres de M. Hasenclever ont le même privilége ; il y a foule à ne pouvoir approcher, surtout les jours où le public est librement admis. Nous ne nous amuserons pas à analyser la charmante composition de M. Hasenclever, nos lecteurs pourront en juger par eux-mêmes, puisque la planche que nous avons fait faire de ce tableau, fait partie de notre *Revue de l'exposition*.

MM. Kolher de Dusseldorff, Phöbus-Levin de Berlin et Steinle de Francfort-sur-Mein, se présentent avec des qualités supérieures dans la peinture historique.

M. Kolher a exposé un *Moïse sauvé des eaux*, qui est une œuvre charmante de style et d'exécution. Un certain sentiment de couleur se fait jour dans cette peinture à tel point qu'on la croirait un peu dénationnalisée si elle n'était signée de Dusseldorff ; une très-belle gravure au burin de ce tableau, a été faite par le graveur Felsing de Florence et éditée par le célèbre marchand d'estampes de Dusseldorff, M. Julius Buddeus. Cette belle planche figure également à notre exposition de 1851.

Un des plus beaux poëmes de Racine a fourni à M. Phöbus-Levin, le sujet d'un tableau capital intitulé : *La disgrâce d'Aman*. Ce tableau n'a qu'un tort, c'est de

rappeler un peu trop la période impériale ; on y retrouve même certaines reminiscences de la *Phèdre* de Guérin, ce qui prouve que l'artiste n'a pas suivi le mouvement progressif et régénérateur de la jeune Allemagne

M. Steinle nous a envoyé de Francfort deux cartons de haut style : l'un est *le Sermon sur la montagne ;* l'autre représente *Moïse montrant aux Hébreux les tables de la loi.* Ce sujet a été traité par tous les grands artistes, et nous avons déjà vu que M. Schadow lui-même en a fait une composition remarquable. Celle de M. Steinle est conçue dans un excellent sentiment biblique. Les types surtout sont remarquables ; ce ne sont plus ces figures banales que l'on rencontre dans la plupart des tableaux modernes, ce sont bien des types hébraïques dans toute la réalité de l'expression. Dessin savant, élégance de formes, expressions variées, draperies étudiées, détails charmants, telles sont les qualités qui distinguent les deux belles compositions que M. Steinle a faites pour être exécutées d'une façon monumentale.

Par un de ces hasards dont nous ne pouvons nous expliquer les causes, l'un des meilleurs peintres de l'Allemagne, M. Ph. Veit, reste complétement ignoré parmi nous. Son nom ne figure même pas au catalogue et l'on a relégué son œuvre *au-dessus d'une porte.* Nous nous sommes enquis de ce fait inexplicable, pour savoir si c'était négligence ou oubli : on nous a répondu que ce tableau n'étant pas signé et n'ayant été accompagné d'aucune lettre d'envoi, on ne savait à qui il appartenait, ni de quel artiste il était. On nous permettra de faire observer que ce fait ne prouve pas en faveur des membres de la Commission d'examen et de placement, car il n'est pas permis d'ignorer que le tableau des *deux Marie* est de M. Ph. Veit, et que M. Veit est une célébrité artistique. La gravure publiée de ce tableau aurait d'ailleurs suffi pour éclairer la Commission, si elle s'était donné la peine de chercher, car elle est assez connue des amateurs et est considérée par les artistes, comme une œuvre de sentiment par excellence.

En effet, ce tableau a une grande tournure biblique ; l'expression de ces deux femmes plongées dans la douleur, en face du tombeau du Christ, est indéfinissable : c'est de la haute école. Les mains, les têtes sont traitées avec finesse ; malheureusement la couleur est terne et l'effet est nul. Les Allemands pensent qu'ils sont assez forts, sans doute, par la pensée et par l'élévation de leur style, pour se dispenser de recourir à ces moyens violents qu'on nomme l'effet et la couleur, car toutes les peintures de leurs différents maîtres depuis les paysagistes jusqu'aux peintres

d'histoire, sont conçues dans ce sentiment plat et dans cette teinte grise, uniforme, glaciale, qui enveloppe d'un brouillard perpétuel toutes leurs productions. Si les Allemands étaient coloristes, ils seraient peut-être aujourd'hui les premiers artistes du monde!...

§ XX.

LA PEINTURE HISTORIQUE EN ITALIE ET EN HOLLANDE.

Il est résulté pour nous nous un fait bien positif, des comparaisons que nous avons établies entre les diverses écoles qui ont été représentées à notre exposition; c'est que l'Italie a complétement abdiqué le sceptre de la grande peinture historique que Raphaël et tous les grands artistes du XVIe siècle lui avaient laissé entre les mains. La France et l'Allemagne se le disputent aujourd'hui : — l'Allemagne, par la puissance de l'idée; la France, par la puissance de l'exécution. — Nous ne voulons pas dire par là que l'on ne pense pas en France; nous disons seulement que l'Allemagne nous paraît plus profondément mystique.

La Hollande, à ce double point de vue de la pensée et de l'exécution, est encore bien en arrière. Elle possède peu ou point de peintres d'histoire; ou du moins, elle en possède une si petite quantité que c'est à peine si on les connaît. Toute l'aptitude de ses artistes se tourne vers les tableaux de paysage, de marine, d'intérieur et de chevalet. Elle cherche à conserver autant qu'elle peut les traditions des Gérard Dow, des Miéris, des Rembrandt et des Ruysdael; mais où sont les successeurs de ces

hommes illustres ? Les Allemands les surpassent encore dans le paysage, et Dyckmans pourrait bien avoir hérité des secrets de Miéris et de Gérard Dow. Leys pourrait bien être aussi l'arrière-petit fils de Rembrandt, tandis que le vieux Van Hove n'en est que le cousin-germain. Enfin, la Hollande moderne, tout en possédant des artistes d'un talent remarquable, a fait un peu comme l'Italie ; elle a laissé tomber la couronne d'immortelle de ses mains, sans avoir cependant complétement abdiqué.

Revenons aux écoles d'Italie. Les villes de Rome, de Naples, de Florence, de Milan, de Bologne, de Venise et de Turin ont chacune leurs représentants. Rome est la mieux partagée. M. Podesti a envoyé cinq compositions de différentes natures, où la mythologie, la fantaisie et la bible se coudoient. A côté d'une *Mater lætitiæ* qui est une reminiscence de toutes les compositions connues de Raphaël, se trouve une scène d'*Europe enlevée et portée dans la mer*, scène où l'on voit que l'auteur a voulu se rapprocher de l'Albane. Mais quel Albane, grand Dieu ! — Un peu plus loin se trouve une *Barsabée au bain*, puis une scène du *Décameron* de Boccace. Ce dernier tableau est le moins mauvais de tous ; c'est du moins le plus original quoique des couleurs assez vives et assez chatoyantes fatiguent la vue du spectateur.

M. le chevalier Bezzoli s'est inspiré du Tasse pour l'idée et du Titien pour la forme et la couleur. La *Mort de Suénon* tirée de la Jérusalem délivrée a été le prétexte d'un paysage historique. Nous sommes encore à regret forcé de dire que le peintre est resté au-dessous de la médiocrité.

M. Lorenzone, de Turin, a emprunté au Tasse un épisode de la vie de *Renaud et Armide dans l'île enchantée*. Ce n'est ni composé, ni dessiné, ni peint. Le lascif M. Schiavoni, de Venise, dont la palette libertine n'a jamais été mise qu'au service des vieux garçons, est encore plus faible, plus violet, plus tremblottant que de coutume. Sa *Madeleine pénitente*, ses *Trois Vénitiennes* et son *aimable Rosine*, sont trois tableaux encore plus pauvrement conçus que pauvrement exécutés ; seuls, MM. Servi de Venise et Mensi de Turin, ont une valeur artistique assez considérable. M. Servi est loin d'avoir conservé la puissance de coloris de ses ancêtres ; son *Épisode des guerres d'Italie*, est un peu froid et violet, mais on ne peut contester à l'artiste des qualités éminentes. La composition est bien entendue, le dessin est savant et la touche facile et spirituelle.

La sculpture et la gravure soutiennent un peu mieux la vieille renommé italienne

que la peinture. MM. Felsing de Florence et Butti de Turin ont chacun, dans leur spécialité des œuvres méritantes. L'*Innocence*, groupe en marbre de M. Butti est une charmante composition pleine de naturel et de vérité. M. Felsing a traduit le *Moïse sauvé des eaux,* de M. Kolher de Dusseldorff, d'une façon supérieure et M. Perfetti a très-bien buriné d'après Raphaël la *Madona della Seggiola.*

Néanmoins, l'ensemble de toutes ces œuvres, quoique méritantes à divers degrés, n'est pas fait pour donner une haute idée des écoles modernes d'Italie. Nous pensons bien, toutefois, que ce n'est pas là le dernier mot ni l'expression la plus haute de l'art dans cette contrée bienheureuse et privilégiée du ciel qui fut la patrie de Michel-Ange, de Raphaël et du Titien !

La Hollande est également pauvre en peinture historique, si nous devons nous en rapporter aux envois qui nous ont été faits à notre exposition, puisque MM. C. et J.-A. Kruseman en sont l'expression la plus élevée. Il y a, d'ailleurs, une raison généralement admise par la critique au moyen de laquelle elle explique cette pénurie de peintres historiques. C'est, dit-elle, parce qu'il y a des *cabinets* et non des *galeries;* c'est, en second lieu, parce que la Hollande est protestante et que « *la peinture religieuse n'existe pas plus en Hollande que dans les autres pays protestants.* » Nous ferions bien remarquer au critique érudit qui a émis cette opinion, que l'Allemagne est profondément protestante, et que cependant, elle est aujourd'hui le berceau de la véritable peinture religieuse, la dépositaire des types traditionnels primitifs. Nous croyons, nous, que si la Hollande n'a pas de peintres d'histoire, proprement dits, c'est que les études de ses artistes ne se dirigent pas vers cette partie de l'art et que leurs habitudes bourgeoises et positives se prêtent mieux au réalisme des vieux maîtres renommés de cette école.

Quoi qu'il en soit, il y a d'honorables exceptions ; si elles ne réussissent pas toujours, c'est peut être moins leur faute personnelle que celle de l'isolement dans lequel elles se trouvent.

Super vos, ipsas flete. — Ne pleurez point sur moi mais plutôt sur vous-même. Tel est le texte d'après lequel M. C. Kruseman s'est inspiré. Le tableau de cet artiste serait plutôt fait pour inspirer le texte.

Quant à M. J. A. Kruseman il a le tort excessif de ressembler à Scheffer, dans son tableau de la *Vierge et saint Jean au pied de la croix*, non-seulement pour le style et la composition, mais encore pour l'exécution. Je sais bien que l'on pourrait res-

SALON DE 1851

Imp. Passage du Prince

L'AMOUR DE L'OR.

sembler à plus mauvais modèle ; mais, nous l'avons déjà dit, il faudrait mieux, pour un artiste être un peu plus médiocre et franchement original, que de se faire le copiste ou l'imitateur de n'importe qui.

Nous ne voulons pas décourager les artistes, notre but n'a jamais été de faire une critique systématique ou malveillante, toutefois, on voudra bien reconnaître avec nous que la Hollande n'est pas le pays des peintres d'histoire mais des peintres de genre par excellence. C'est encore là que se trouve le secret de la couleur, de l'harmonie, et ce je ne sais quoi d'attachant, qui a été si bien pratiqué par les vieux maîtres hollandais.

Pour en revenir à M. C. Kruseman, nous reconnaissons des qualités sérieuses dans son tableau intitulé ; *Omnes ad me traham*, emprunté au livre XII de Job. Il y a de la noblesse dans les expressions, quelques bonnes tendances au style ; mais il y a aussi une absence complète de nerf dans le modelé et dans la couleur. Les qualités qui distinguent les tableaux de M. Kruseman se retrouvent à un plus haut degré de perfection dans *le Denier de la veuve*, mais c'est encore là une peinture timide et faible dans toute l'acception du mot.

M. Pieneman n'a pas tenu à être neuf ni à relever l'honneur du pavillon artistique hollandais, bien qu'il nous ait envoyé son *Guillaume Ier blessé à la tête par Jareguï* et *soigné par Charlotte de Bourbon*, *sa femme*. Ce tableau, outre sa facture médiocre, a un défaut capital pour une œuvre destinée à une exposition, c'est d'être vieux de *douze ans*. Après s'être pavané dans toutes les expositions de la Hollande, il est venu faire une promenade en Belgique, pour voir si on le reconnaîtrait. Malgré la couche de vernis nouvelle, M. Pieneman a été découvert. Nous lui conseillons, une autre fois, d'être plus original et moins farceur s'il veut que la critique soit plus indulgente.

M. Rochussen a été mieux inspiré dans ses deux petits tableaux de bataille. Ce sont là deux charmantes petites esquisses faites avec beaucoup de sentiment, beaucoup de verve et pas mal de couleur. Au premier abord, nous les avions prises pour deux de ces ravissantes débauches d'esprit qui sont souvent sorties du pinceau d'Eugène Delacroix, dans le temps où il faisait sa *bataille des Cimbres*, mais inspection faite et livret ouvert, nous avons dû reconnaître notre erreur. C'est une erreur que, sans doute, M. Rochussen ne nous priera pas de rectifier.

Il nous reste à apprécier les genristes et les paysagistes de cette école ; là nous

aurons mieux et plus longtemps à glaner, aussi est-ce ce que nous comptons faire dans un paragraphe prochain.

§ XXI.

REGARD EN ARRIÈRE,

OUBLIS A RÉPARER.

Mme O'CONNELL. — ROBERT-FLEURY. — COMTE. — CHARLES WAUTERS. — GLAIZE. — BEAUME. — Mme CHAMPEIN. — L. MATHIEU — J. J, BECKHOUT. — ALFRED STEVENS.

En parcourant huit longues salles où sont éparpillés quinze cents tableaux superposés les uns aux autres, enchevêtrés sans distinction de genre ni classification aucune, il serait bien difficile de ne pas commettre quelques omissions involontaires. C'est ce qui nous est arrivé ; nous avons passé cent et cent fois devant les tableaux de Mme O'Connell et de tous les artistes dont les noms se trouvent en tête de ce chapitre, nous les avons analysés, étudiés, raisonnés, comparés et cependant l'omission existe ; — réparons-là.

Madame O'Connell est jugée depuis longtemps par le monde artistique ; il n'y a qu'une voix sur son compte : « *C'est un homme de talent* ! » C'est le plus bel éloge

que l'on puisse faire de sa peinture quand on la compare à celle généralement produite par les artistes de son sexe.

Mais ce qui est particulièremet curieux dans la nature de ce talent efflorescent, dans cette exubérence de sève qui déborde partout dans ses œuvres ; c'est que Mme O'Connell est élève de l'un des talents les plus mesurés, les plus contenus. les plus compassés de l'Allemagne,—M. Bégas de Berlin.—M. Bégas est sévère, expressif, amoureux de la forme, mais froid ; Mme O'Connel est *fantaisiste*, réaliste, mais surtout profondément coloriste, comme on l'entendait du temps de Rubens. C'est par là qu'elle brille, c'est par là qu'elle attache, c'est par là qu'elle captive. Le penseur, le savant demanderaient quelque chose de plus ; *le poète* seul sera satisfait. La poésie de la couleur est la dominante de son talent, de même que le *flou*, mêlé à la sentimentalité allemande, sont les résultantes du talent incontesté de M. Bégas.

On ne peut pas changer sa nature : « *Chassez le naturel, il revient au galop*, » a dit le poète. Or, si Mme O'Connell voulait faire passer par le moule raphaëlesque toutes les jolies productions qu'elle enfante, évidemment l'essor de sont talent recevrait une atteinte mortelle de cette compression inattendue. Les coloristes purs sont les aigles de la peinture; il leur faut l'air, l'espace, la liberté pour déployer l'immense et capricieuse envergure de leurs ailes! A ce point de vue, Mme O'Connell ne pourrait se soumettre à aucunes règles, se laisser brider par aucune entrave ; prenons-la telle qu'elle est et ses œuvres pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire pleines de fougue, d'entraînement, de passion, de soleil, de vie !

Dans sa *Marie de Médicis écoutant l'horoscope que lui tire la Maréchale d'Ancreas, confidente*, — *Léonore Galigaï*, — Mme O'Connell a touché les hauteurs de l'histoire, du moins par la nature du sujet qu'elle a traité ; mais nous devons dire qu'elle n'a pas atteint les sommets de l'art. Il en est de même dans les portraits de Pierre le Grand et de Catherine II. Toutefois, nous devons reconnaître qu'il y a quelque chose de grandiose et de surnaturel dans la manière dont sont campés et traités ces deux portraits qui sont, en définitive, la représentation de deux grandes figures historiques. Ceci ne nous empêchera pas dire que la *commande officielle* ne va pas au talent de cette artiste ; il ne veut être enchaîné d'aucune manière, ni resserré dans aucun cercle tracé, autrement il sautera par-dessus la ligne, ou bien il éclatera toujours au nez de ceux qui voudront le comprimer ; comme la poudre fulminante que l'on voudrait encaisser dans une bouteille. L'indépendance est sa

loi absolue. Aussi, voyez Mme O'Connell dans ses sujets de fantaisie, je veux dire dans sa *Nymphe endormie* et dans sa *Psyché pleurant l'Amour*. Quelle distance et quelle différence ! Ce n'est pas dessiné,—c'est possible, — mais c'est plein de charme de finesse dans les tons, de morbidesse dans la chair. C'est même un peu sensualiste si l'on cherche bien ; mais je ne pense pas que l'on ait jamais rangé Mme O'Connell parmi les mystiques.

Nous félicitons M. Coûteaux d'avoir fait l'acquisition de l'un de ces deux tableaux ; ce sera une belle chose de plus dans sa galerie déjà si riche en belles choses et c'est un signe d'entendement artistique que personne ne peut lui contester.

En résumé, Mme O'Connell, considérée comme artiste seulement, occupe une fort belle place dans l'école belge ; en tant que femme nous n'hésitons pas à la proclamer une des célébrités de l'époque.

Le nom de M. Robert-Fleury se lie depuis quelques années à toutes nos expositions d'une manière tellement étroite et remarquable que sa peinture est presque devenue nationale et populaire. Populaire aux yeux des artistes, du moins, — car il faut s'entendre en ce monde. Le public est rarement de l'avis des artistes, de même que les artistes sont constamment en désaccord parfait avec la masse du public. Il résulte de cet état de choses que beaucoup d'artistes qui ne veulent rien sacrifier au public, mais qui ont la conscience intime de leur talent, sont tout étonnés de voir que le public ne les recherche pas et n'achète pas leurs tableaux. Tâchons de nous entendre : faites quelque chose de part et d'autre, messieurs, et tout ira bien.

M. Robert-Fleury est un de ces artistes consciencieux qui ne connaissent que leur art, et qui ne veulent rien faire pour ceux qui sont les dispensateurs de la renommée et des écus. Il sait qu'il fait bien, cela lui suffit ; tant pis pour ceux qui ne comprennent pas ses tableaux. On aura beau lui dire : « Mon cher, vous êtes un homme de talent, c'est vrai, mais vous êtes conventionnel ; l'aspect de vos œuvres, en général, est bistré, et votre composition intitulée : *Le sénat de Venise*, en particulier, a l'air d'un tableau âgé d'au moins cent vingt ans. M. Robert-Fleury, — qui a la conscience de ce qu'il fait,—n'en continuera pas moins à faire des tableaux nouveaux qui auront l'air de tableaux anciens. Il en faut pour tous les goûts.

Nous ne disons pas cela, dans tous les cas, pour ravaler le mérite de l'artiste qui nous occupe ; nous reconnaissons à M. Robert-Fleury un talent trascendant

qui s'est produit en diverses occasions par des œuvres remarquables, mais parmi ces dernières, il nous est impossible de classer le *Sénat de Venise*. Ce tableau quoiqu'offrant d'excellentes qualités de dessin et d'expression n'est à la hauteur ni du nom ni du talent de M. Robert-Fleury.

M. Comte est un artiste moins aventureux; il est plus classique par la forme, plus classique par le style que M. Robert-Fleury. Son tableau représente l'assemblée de ce fameux *Conseil intime qui décida les massacres de la Saint-Barthélemy*. Ce conseil est composé de Charles IX, de Catherine de Médicis, du duc d'Anjou (*Henri III*), du chevalier de Birague, d'Albert de Gondy et des maréchaux de Tavannes et de Nevers. L'ensemble de cette scène est admirablement composé; les attitudes sont vraies, les expressions justes autant que variées et le spectateur attaché à cette toile, de médiocre grandeur, ne sait ce qu'il doit le plus admirer, ou de la volonté de Catherine, ou de l'hésitation concentrée de Charles IX. La facture matérielle de cette œuvre est excellente; c'est peint de main de maître et tout en ayant l'aspect un peu gris on est forcé de reconnaître que l'artiste possède des tons d'une finesse et d'une transparence excessives, soit dans les figures, soit dans les étoffes, soit dans les détails les plus intimes de cette charmante composition, laquelle ne perd rien de son prestige pour être placée auprès du tableau de M. Gallait. C'est peut-être le plus bel éloge que l'on puisse faire du tableau de M. Comte, en disant qu'il a su se faire remarquer après la belle composition de cet artiste, représentant les derniers honneurs rendus aux comtes de Horn et d'Egmont.

MM. Charles Wauters, Mathieu et J. J. Eeckhout sont dans une période de lassitude artistique dont nous avons déjà défini les capricieuses intermittences. Le talent est comme le génie, il a ses époques de somnolence. Il faut attendre les moments d'inspiration.

Nous ne devons pas oublier que M. Mathieu s'est élevé très-haut il y a trois ans dans son *Christ au tombeau*, que M. Wauters a produit pour la Chambre des Représentants son *Établissement du Grand Conseil de Malines*, et que M. Eeckhout a fait une multitude de bons tableaux qui ont été remarqués à nos expositions précédentes. Il faut donc leur tenir compte de leur présent en faveur de leur passé.

MM. Glaize et Beaume, peintres français, sont dans la même période de repos. Leurs tableaux de *Le Dante écrivant son poëme* et de la *Mort de Charles-Quint au Couvent de Saint-Just* attestent des études consciencieuses, à n'en pas douter, mais

il y a insuffisance manifeste dans la composition, dans l'expression et dans l'exécution. Les empâtements de M. Beaume sont lourds; les empâtements de M. Glaize, sont verts, et participent de la terre qui porte son nom. Dans tous les cas, l'un et l'autre de ces deux tableaux sont déjà vieux et n'ont pas été spécialement faits pour notre exposition. C'est ce qui explique jusqu'à un certain point leur infériorité et c'est ce que l'on appelle des *ours* d'atelier dont les propriétaires cherchent à se débarasser en les envoyant en Belgique. S'ils prennent notre pays pour une nouvelle Béotie, ils se trompent; — au point de vue de l'art surtout.

Mme Champein se fait remarquer par quelques bons tableaux; elle n'a ni l'effervescence de Mme O'Connell, ni la patience laborieuse de Mme Calamatta; elle tient un milieu qui accuse de bonnes études et des progrès incontestables. Son *Christ au jardin des Oliviers*, en est la manifestion la plus élevée.

Un jeune homme dont nous n'avons pas encore parlé, mais que nous avons beaucoup étudié, beaucoup applaudi, c'est M. Alfred Stevens, frère de M. Joseh Stevens, peintre d'animaux. Le chemin que cet artiste a fait depuis trois ans est presque incalculable. Quelques personnes nous trouveront peut-être audacieux de l'avoir classé parmi les peintres d'histoire, bien que deux de ses tableaux rentrent dans le genre, proprement dit; mais son *Seigneur de la cour assassiné par des Guisards*, révèle des qualités qui n'appartiennent évidemment qu'à un peintre d'histoire.

Composition, expression, style, puissance de la forme, puissance de la couleur, entendement parfait du clair-obscur, tout est réuni dans cette charmante peinture qui appartient encore à M. G. Coûteaux, heureux propriétaire de la plupart des choses remarquables du Salon.

A ce propos, on a agité la question de savoir s'il était convenable que les marchands de tableaux intervinssent dans nos expositions publiques. Nous avouons ne comprendre la manie que l'on cherche a établir entre les marchands ou les propriétaires de tableaux. Tout homme qui achète une œuvre d'art, qu'il soit marchand ou non, a droit à l'estime des artistes et fait un acte louable. Qu'il en tire bénéfice s'il veut, le public n'a rien à y voir; c'est une chance qu'il court, c'est un jeu qu'il joue; tant mieux si la veine est bonne! Quant à l'artiste, sa position est exactement la même devant *le Mécène* ou devant *le marchand*. Il ne vend pas plus cher à l'un qu'à l'autre, et tout bien calculé, il aurait peut-être de plus grandes chances de succès avec le marchand. Le Mécène est ordinairement un égoïste qui cache son trésor,

qui n'achète que pour lui ; tandis que le marchand, au contraire, plus libéral et mieux entendu, achète pour les autres et montre ses trésors à tous. L'artiste y gagne, non-seulement en numéraire mais encore en popularité.

L'intervention du commerce dans les arts est donc un bienfait incontestable. Il suffit, d'ailleurs, d'ouvrir le catalogue de notre exposition pour voir que les meilleurs tableaux n'appartiennent pas aux Mécènes, mais bien aux marchands. Les tableaux de MM. Gallait, Decamps, Robert-Fleury, Leys, Roqueplan, Troyon, Isabey, Meissonier, Dyckmans, Rousseau, les deux Stevens, Willems, Hamman, Diaz, Fauvelet, Delacroix, Koekkoek, Dedreux-Dorcy, Achenbach, Mme O'Connell, appartiennent tous à des marchands de tableaux. Citez-moi maintenant, les œuvres remarquables qui appartiennent aux collectionneurs ? Examinons même les œuvres acquises pour la souscription nationale et vous me direz si l'avantage ne reste pas encore aux marchands de tableaux.

D'où je conclus que cette intervention est utile à tous égards. Utile au point de vue de l'art, utile au point de vue du commerce, utile au point de vue de la propagande et de la popularité qu'elle donne aux œuvres des artistes. Gardons-nous bien de renouveller la scène du *Temple* racontée dans le *Nouveau Testament*, c'est-à-dire d'en chasser les *vendeurs*, car ils sont vraiment la seule Providence de l'art et des artistes dans ces temps de septicisme et d'indifférence publique au milieu desquels nous vivons !

§ XXII.

LES PEINTRES DE GENRE.

MM. LEYS. — MEISSONIER. — DYCKMANS. — MEYERS. — MADOU. — DECAMPS. — DIAZ. — ROQUEPLAN. — WILLEMS. — HUBNER. — HASENCLEVER. — DILLENS. — VAN HOVE. — COULON. — BLÈS. — T'SCHAGGENY (CHARLES ET EDMOND), — JOSEPH ET ALFRED STEVENS. — HUNIN. — F. DE BRAEKELEER. — MARKELBACK. — HAMMAN. — CERMAK. — HENDRICKX. — VIGNON. — BERENGER. — FAUVELET, ETC.

La catégorie d'artistes désignés sous le nom générique de *peintres de genre*, est toujours la plus nombreuse dans les expositions publiques.

Ceci donnerait peut-être à supposer, que ce genre de peinture est le plus facile, puisqu'il est le plus cultivé, il n'en est rien cependant. Nous ne reconnaissons pas de prééminence dans les genres ; nous ne connaissons que de *bons* ou de *mauvais* peintres. Là se borne la seule classification que nous puissions admettre. L'artiste se reconnaît à l'universalité de son talent. Mais, soit que le goût, le caprice, le tempérament, le calcul même entraînent tel ou tel peintre vers une spécialité, il est évident qu'il y arrivera de suite à une hauteur très-grande, par cela même qu'il sera artiste dans toute l'acception du mot. Il y a souvent plus de mérite dans un petit panneau de *deux pouces* carrés, que dans tout une toile de deux *mètres* carrés ; or donc, les catégories et les classifications tombent d'elles-mêmes devant ce résultat inattendu. Une infinité de gens préfèreront le *Petit fumeur* de Meissonier à la *Prise de Jérusalem* de M. Coomans. Que voulez-vous faire à celà ? L'un, cependant, passe pour

Egid. Linnig. f. 1851. imp. des Beaux-arts, 10, pas, du Prince.

VUE DE THOLEN EN ZELANDE.

un bon tableau d'histoire ; l'autre est tout bonnement un tableau de genre. Fiez-vous, après cela aux apparences et aux mesures métriques !

Le goût, le caprice, le calcul, le tempérament, sont pour beaucoup dans le genre cultivé par le peintre.—Tel s'y livre par délassement, tel autre par fantaisie. Croyez-vous que si MM. Gallait, Dekeyser et Wappers voulaient se donner la peine de faire un tableau de genre, ils n'y réussiraient pas d'une manière supérieure. Croyez-vous que si M. Leys voulait bien se mettre en tête de faire un tableau d'histoire, il n'y parviendrait pas tout aussi bien que MM. *tels et tels* dont la manie consiste à ne traiter que des sujets historiques ? Pour ma part, je déclare que je prendrais le tableau de M. Leys,—même sans l'avoir vu,—parce que, bien que le talent de M. Leys ne soit pas infaillible, il y a tant de puissance et tant de qualités renfermées dans cette admirable nature d'artiste que son tableau, fût-il médiocre, (historiquement parlant), serait encore supérieur. M. Leys est entraîné vers le genre bien plus par tempérament que par calcul ; c'est son milieu, c'est son essence, c'est sa vie, Laissez-le donc faire puisqu'il sait nous y donner des chefs-d'œuvre!...

Examinons cependant les cinq tableaux exposés par lui cette année et dites-moi si la *Fête donnée à Rubens par le serment des arquebusiers d'Anvers*, n'est pas un tableau situé sur l'extrême limite qui sépare le genre de l'histoire? Invention, composition, arrangement, dessin, couleur, tout est réuni dans cette admirable toile, qui changerait immédiatement de nom si l'artiste avait voulu grandir ses personnages. Ce tableau est essentiellement historique par le sujet, par l'importance du personnage et par l'importance du fait qui y a donné lieu ; car la *Descente de Croix*, on doit le reconnaître, est une œuvre historique dans toute l'acception du mot. Aussi, M. Leys a-t-il déployé toute les richesses de la forme, toute la pompe du coloris pour arriver à produire un effet grandiose et imposant comme le personnage qui en est l'objet principal. Il y a là concordance parfaite entre la partie idéale et la partie matérielle, qualités que très-peu d'œuvres possèdent rarement. Rubens, dans l'art, est l'expression du mouvement, de la fougue, de la passion, de la vie; il fallait donc toute la puissance colossale du talent de M. Leys pour donner un corps à cette idée et parvenir à la traduire d'une façon matérielle qui ne soit pas au-dessous de la réalité. Là était la difficulté et c'est là où vingt peintres de genre auraient échoué.

Le Bourgmestre Six chez Rembrandt, ainsi que les trois autres toiles de M. Leys sont

de la peinture plus intime et rentrent, par conséquent, plus particulièrement dans la peinture de genre, seulement dans toutes, la richesse de l'exécution et cette puissante faculté de coloriste qui forment le côté saillant de son talent, le mettent à l'abri des reproches que l'on pourrait lui adresser, et cachent toujours la pénurie de l'idée. Ses deux petits tableaux l'*Aumône* et *le Modèle*, bien que représentant deux scènes vulgaires, n'en sont pas moins deux petits chefs-d'œuvre de modelé, de coloris, d'exécution.

M. Meissonier est encore un de ses artistes complets que le caprice et la fantaisie ont guidés dans le genre tout exceptionnel qu'il a adopté. Cet artiste traite le genre en miniature ; mais tout petit que ce soit, ce n'en est pas moins large de *faire*, vrai de forme, admirable d'exécution. On pourrait faire autre chose, mais on ne pourrait pas faire mieux que M. Meissonier. Chacun de ses tableaux est une perle et une perle qui vaut son pesant d'or ; aussi, la plus mince de ses toiles est-elle cotée à des prix fabuleux. Je ne sais rien de plus achevé, de plus fin, de plus pur, de plus harmonieux que son petit tableau intitulé : « *Un homme choisissant sa meilleure épée.* » Tout ce qu'il y a d'expression fine, de vérité naïve, d'exécution pittoresque, est intraduisible à l'analyse. On sent bien plutôt qu'on ne voit les beautés des tableaux de M. Meissonier ; ce sont des daguerréotypes pour la finesse, plus des chefs-d'œuvre où le sentiment et la poésie artistiques débordent. Et plus on connaît les difficultés pratiques de l'art, mieux on comprend toute la perfection idéale, inimitable du talent de M. Meissonier.

Voici encore un autre chercheur de *vérités pratiques* par excellence, — M. Dyckmans—dont les œuvres ont le privilège de lasser la patience des lorgnettes les mieux douées. Le vieux Denner peut seul être comparé à cet artiste remarquable dont le fini de l'exécution dépasse tout ce qu'il est possible d'imaginer en ce genre. M. Brias qui nous donne un tableau tous les dix ou douze ans, n'est pas d'un perlé plus précieux, d'une exactitude plus minutieuse et plus daguerrienne. Les qualités de clair-obscur et de coloris qu'il nous a révélées dans son tableau, intitulé : *la Vieille dentellière*, sont de celles qui ne peuvent se traduire par des mots, la langue ne sera jamais aussi riche que la palette et le pinceau de cet artiste distingué.

Nous devons, toutefois, reconnaître en principe, que le *nec plus ultra* de l'art n'est pas seulement dans l'exactitude minutieuse du fini, ni dans ce que l'on est convenu d'appeler des trompe-l'œil ; — autrement les peintres en miniature seraient

souvent les premiers peintres du monde, — mais dans tout ce qui rélève de l'invention, de la composition, du sentiment, de la couleur et du mouvement. M. Meissonier, dont nous parlions plus haut, est moins *achevé* que M. Dyckmans et cependant, dans ces petites toiles grandes comme la main on trouve des qualités qui sont bien souvent inconnues des plus grands peintres d'histoire.

La patiente et laborieuse Allemagne a produit autrefois et possède encore aujourd'hui un grand nombre de peintres dont le principal mérite se résume dans la finesse d'exécution. M. Meyers de Dusseldorff est encore un des descendants de ces *artistes capillaires* pour lesquels l'art est tout entier dans la finesse du *rendu ;* cette exagération de la pratique en conduit un très-grand nombre dans une fausse voie dont ils n'ont jamais pu sortir. M. Meyers, heureusement, se sauve de ce mauvais pas par l'esprit. Il est froid, rosé, perléché à outrance, mais en revanche il est naïf, espiègle, rieur, spirituel. Sa *Petite friponne* son *groupe d'Enfants* et sa *Tricoteuse*, sont de ravissants petits panneaux qui ont trouvé un excellent aceueil près du public et du crédit parmi les amateurs. Le public aime les enfants roses et bien léchés, les collectionneurs aiment les tableaux-miniatures, parce que d'abord ils coûtent moins cher et parce qu'ensuite ils prennent moins de place dans leurs galeries. Aussi, les quatre petits tableaux de M. Meyers ont-ils été enlevés comme par enchantement. Pour un artiste, c'est le plus beau et le plus légitime succès.

Quoi dire de M. Madou ? Quelle formule d'éloges employer pour ne pas tomber dans des redites cent et cent fois traduites dans toutes les langues, enveloppées de toutes les périphrases possibles. M. Madou est le peintre populaire de la Belgique, comme en était autrefois le vieux David Teniers. M. Madou est le type de l'art flamand appliqué à la peinture de genre, dans toute l'acception du mot. Il ne pourrait pas être autre chose qu'un peintre de genre, c'est son tempérament, c'est son essence, c'est sa vie ; toute son âme déborde dans ces petites scènes intimes, soit qu'il nous montre l'artiste en déshabillé, comme il l'a fait dans son immortel ouvrage des *Scènes de la Vie des peintres*, soit qu'il nous fasse assister à *Une audience de police d'autrefois*. C'est toujours le même homme, fin, naïf, charmant compositeur, plein de science, de verve, de naturel et d'expression. On ne peut pas plus imiter Madou qu'on ne peut contrefaire Teniers ; on marche sur leurs traces, on les singe, on les poursuit, on court après eux, mais on ne les atteint jamais. Le génie est comme l'esprit ; il est fait d'une matière impalpable qui ne peut être contrefaite, parce

qu'elle est invisible. On la devine, on l'aspire, on la sent, mais on ne la voit pas.

En résumé, MM. Leys, Meissonier, Dyckmans, Madou sont des individualités puissantes qui font honneur au pays qui les possèdent. Ce sont de ces fleurs rares qu'on ne saurait trop mettre en serre chaude afin de les préserver des intempéries sociales et des Courbet qui les environnent. Sans aucun doute, l'art doit être renové, aussi bien que nos vieilles doctrines surannées; mais c'est à une condition, toutefois, c'est qu'il passera par l'étamine de la science, de la conscience, de la vérité !

Trois personnalités qui ont eu une immense influence sur les destinées et les tendances de l'art moderne, — MM. Decamps, Diaz et Roqueplan, — se produisent à notre exposition avec les qualités et les défauts qui les ont toujours accompagnés dans leurs plus beaux succès comme dans leurs plus malheureuses défaites.

Quand M. Decamps apparut sur la scène artistique — en 1830 — il y produisit l'effet d'un météore nouveau ; il y eût éblouissement général et complet : Les vieux furent frappés de cécité, les jeunes de vertige. Ce fut comme à la première représentation d'Hernani. On se regarda, on se demanda où on allait? Personne n'en savait rien, mais on allait toujours ; et le fait est, qu'il y eut mouvement, fièvre, ardeur, déraillement, intempérance, révolution. Ce fut à la *Bataille des Cimbres* que se tira le premier coup de canon de cette guerre acharnée, dans laquelle tous les romains de David et tous les grecs de Guérin restèrent sur le carreau. Cette guerre dura pendant trois ans; la mêlée fut complète, le carnage effrayant. Eugène Delacroix, fut un des héros de cette époque mémorable où tant de choses mémorables se passèrent. Artiste et littérateur tout à la fois, d'une main, il développait dans la *Revue de Paris* les idées émises par Victor Hugo dans sa préface révolutionnaire de Cromwell et dans *Notre-Dame de Paris,* — « le beau c'est le laid » — de l'autre, il arborait la palette de l'insurrection dans son *Massacre de Scio*, qui se voit aujourd'hui au *Musée du Luxembourg*.

Diaz les suivit de près dans la lutte ; il fut un de leurs plus braves lieutenants. Il n'avait ni la puissance nerveuse du premier, ni l'intrépide audace du second, mais il avait cette volonté ferme et soutenue, cet *improbus labor* qui permet d'arriver à tout. Grâce à cette tenacité et à cette qualité précieuses, Diaz est enfin arrivé. Ses tableaux se vendent aujourd'hui horriblement cher et si ce n'est pas un indice parfait d'un talent de premier ordre, c'est au moins le meilleur thermomètre d'un succès légitimement acquis.

Roqueplan est un diminutif de tous ces hommes dont la dominante est la couleur et qui ont fait école. Car, il ne faut pas se le dissimuler : Delacroix et Decamps ont eu une influence immense sur la progression qui s'est opérée dans les tendances de l'art, depuis un quart de siècle. Ils ont dirigé le mouvement, non-seulement de l'école française, mais leur influence s'est étendue jusqu'au dehors. D'un autre côté, l'Allemagne a fait des prodiges, — surtout dans le paysage ; — l'école de Genève a marché résolument sur ses traces et c'est de l'étude et de la comparaison des œuvres de ces trois centres puissants, — Paris, Genève et Dusseldorff — qu'est née l'école belge moderne. Il est vrai que celle-ci avait d'excellentes traditions, mais on ne peut nier également que la participation prise par ces différentes écoles à nos expositions publiques n'ait pas peu contribué au développement des progrès de la nôtre. Aussi, aujourd'hui, s'opère-t-il une transformation complète dans ses tendances générales. On sent la nécessité de faire des études plus sérieuses, parce que, en définitive, on commence à comprendre que c'est là le but et que c'est à la condition seule de posséder la science que l'on parviendra à acquérir le succès.

Ainsi que M. Diaz, M. Camille Roqueplan en est arrivé à posséder un talent fait, après avoir passé par de rudes et laborieuses épreuves. Il a été longtemps *peintre charmant*, aujourd'hui il est peintre sérieux, solide et accompli. Ses femmes à la *Fontaine du grand Figuier*, dans les Pyrennées, sont l'expression la plus haute de ce talent mâle et viril qui tient tout à la fois de Diaz pour la couleur et de Decamps pour le style, tout en conservant cependant son originalité propre.

Diaz est aussi gracieux que l'Albane dans sa *Reine des Amours ;* il y est aussi fin, aussi transparent de couleur, seule la forme est de la nature de celles qui ne s'analysent pas. Ou plutôt, chez lui la forme est un mythe; elle n'existe qu'à l'état de projet, de quintescence, de vapeur éthérique. Roqueplan, ainsi que Decamps son maître, à quelque chose de plus nerveux, de plus posé, de plus réfléchi. Toutefois, en rendant justice à leurs talents respectifs nous devons reconnaître que les œuvres exposées par ces trois artistes ne sont pas la manifestation complète de leur talent habituel. Il faut dire aussi que la plupart des œuvres envoyées à l'exposition de Bruxelles sous le nom de ces trois artistes, appartiennent à des amateurs qui les ont depuis longtemps déjà en leur possession. Ainsi, le Decamps intitulé : *Site oriental*, — tout en étant une œuvre de mérite, n'est cependant pas à la hauteur du talent de l'artiste éminent qui a contribué à fonder l'école française moderne.

Madou tient en Belgique la place que Decamps occupe en France. C'est, comme lui un talent neuf, transcendant, original. Madou n'a pas plus d'imitateurs que Decamps, parce qu'il y a des hommes dont la nature du talent ne peut être imitée, mais qui agissent cependant sur les destinées de l'art d'une manière toute particulière. Madou est de ce nombre.On ne fait pas des pastiches d'après ses tableaux comme d'après ceux de Leys et de Ferdinand de Brackeleer, parce que les types bourgeois de l'un et les effets tranchés de l'autre, prêtent davantage à une imitation servile. Madou brille surtout par la naïveté de son style et par la finesse excessive de l'expression qu'il sait donner à ses personnages. Or, comme l'expression, le sentiment et la naïveté du style sont les parties les plus difficiles de l'art, il en résulte que peu d'artistes peuvent marcher sur les traces inimitables de Madou et atteindre à la hauteur de son talent. Sa *scène d'intérieur* et son *Audience de police d'autrefois*, sont de ces tableaux de mœurs flamandes comme lui seul sait les rendre. Non-seulement il a conservé les types, les allures, la physionomie de ces bons paysans, mais encore il sait les rendre attachants par la malice qu'il donne à leurs traits, la finesse qu'il ajoute à leurs regards, l'épanouissement qu'il stéréotype sur leurs figures rougeaudes ou bourgeonnées. Examinez ce vieillard qui fait jouer un enfant avec la pomme de sa canne. Quel admirable naturel dans l'expression ! comme il rit bien, comme il est heureux, comme il s'amuse bien! C'est cependant une scène vulgaire comme on en voit tous les jours, mais c'est un de ces tableaux comme on n'en voit presque jamais.

M. Adolphe Dillens appartient un peu à l'école de Madou par la nature des sujets qu'il traite. Cet artiste vise aussi à l'expression; il réussit quelquefois. Témoin son tableau de *la Demande en Mariage*, qui est une de ces ravissantes scènes d'intérieur dont la reproduction se renouvelle tous les jours, non-seulement dans la *Flandre hollandaise*, ainsi que le dit le livret, mais dans toutes les campagnes où le soleil de la civilisation n'a pas encore fait pénétrer ses rayons bienfaisants.

M. De Block est plus audacieux dans la couleur, mais il est moins naïf dans le style, moins vrai dans l'expression. Il vise à des effets surnaturels; aussi rarement atteint-il le but, ou plutôt, il le dépasse tellement qu'il saute à pieds joints sur la réalité, pour entrer dans le domaine fantastique. Ses *Moissonneuses au repos* sont des charmantes jeunes filles roses et gentilles, mais ce n'a jamais été des paysannes faites pour faucher les foins sur lesquels elles sont assises et encore moins pour les

faner et les mettre en gerbes. On dirait de ces paresseuses italiennes qui font la sieste en plein midi, mais non de ces grosses et solides flamandes aux robes de bure et aux mains calleuses. Ce sont des paysannes d'opéra-comique, assises sur du foin d'opéra-comique dans un paysage d'opéra-comique. Nous ne contestons pas pour cela le talent de M. De Block, nous lui en reconnaissons un très-considérable, mais nous disons qu'il s'est engagé, cette année, dans une voie qui ne nous paraît pas être celle de la vérité. En dehors des lois de la nature, il n'y a guère de salut possible pour l'artiste ; et, à tout prendre, M. De Block le sait bien, la nature est une maîtresse despote à l'excès, qui pardonne rarement les outrages ou les infidélités qu'on lui fait. Or, comme M. De Block est beaucoup plus à cheval sur *la fantaisie* que sur la réalité, il voudra bien nous pardonner de lui exprimer franchement notre opinion.

Voyez comment les Allemands comprennent la nature ! Ils en sont tellement fanatiques qu'il y a même quelquefois chez eux excès de vérité, — s'il est permis de s'exprimer ainsi. *Les Fiancés devant le Pasteur* de M. Carl Hubner et *Jobs maître d'école*, de M. Hasenclever, en sont une preuve évidente. On ne peut pas être plus naturel. Et cependant, remarquez au milieu de ce réalisme allemand formidable, qu'elle immense dose de poésie vient le mitiger. Les Allemands ne sont guères réalistes que par la forme, tandis qu'ils sont éminemment poétiques par l'idée, même dans les sujets les plus vulgaires. On ne peut, certes, contester à M. Hubner cette dernière qualité, car elle éclate partout dans ses œuvres à un très-haut degré de puissance. Son tableau intitulé : *La Bienfaisance* est une charmante idée pleine de poésie, qui ne représente, en définitive, qu'une scène de la vie intime. Une grande dame suivie de son domestique va visiter les pauvres. Très-bien, direz-vous ; mais c'est là un fait de la plus excessive vulgarité, et j'avoue n'en pas voir le côté poétique. Le côté poétique, le voici : il se trouve dans la mansarde même où est entrée cette grande dame ; c'est l'expression admirable de reconnaissance et de bonheur qu'il a incrustée sur le visage de tous ces personnages, — bienfaiteurs et soulagés. — Ce sont là de ces écueils périlleux que le talent seul, et non le hasard, permet d'éviter.

M. Coulon est un Allemand de Paris qui se rapproche de l'école de Dusseldorff pour la couleur et qui cherche Watteau pour la forme et pour l'idée. Il ne rencontre ni l'un ni l'autre. C'est de la peinture de colifichet, que l'on aurait appelée du

temps de Mme Dubarry de la peinture de boudoir. Aujourd'hui qu'il n'y a plus de boudoirs pour la recevoir, ni de Mme Dubarry pour l'apprécier, on appelle cela de la *peinture impossible*. C'est coquet, si vous voulez; mais c'est long, mais c'est fade, et pardessus tout c'est blafard, c'est décolleté. Puis M. Coulon ne brille pas par l'idée; il est même excessivement discret à cet endroit, car il se répète souvent dans ses tableaux. Il y a trois ans, il avait fait un petit tableau intitulé : *les Poissons rouges* qui était assez fin de couleur et de maligne expression; aujourd'hui il a trouvé moyen de replacer ses poissons rouges dans le fonds de son *Watteau à la Campagne*. M. Coulon connaît sans doute l'axiome *bis repetita placent*, de sorte qu'il en a profité pour mettre cet axiome en action. Je trouve, moi, qu'il y a une certaine catégorie d'idées que l'on ne devrait jamais répéter, — surtout quand elles sont triviales. — La commission des récompenses a d'ailleurs prouvé à M. Coulon, qu'elle était médiocrement satisfaite de sa scène du *pêcher* et du portrait de M. R***, car elle l'a omis dans la dispensation de ses faveurs. M. Coulon se corrigera-t-il? Nous ne le croyons pas. Cet artiste s'est imaginé qu'il remplissait une lacune dans l'art moderne, tandis que c'est seulement dans sa manière de peindre qu'il reste une fameuse lacune à combler.

M. Coulon qui est très-lié avec M. Willems devrait bien étudier un peu sa manière. Quelle puissance, quelle énergie, quelle justesse de ton à côté de toutes ces fadaises et de toutes ces fadeurs! Sa *Vente publique de tableaux en* 1650 est une des œuvres les plus remarquables qui soient sorties du pinceau de cet artiste énergique!... Nous l'avons quelquefois désigné comme le successeur naturel de Terburg; aujourd'hui plus que jamais, nous maintenons cette opinion. Il y a tant de finesse d'intention, de fait, d'exécution, dans cette belle page, que nous n'hésiterons pas un seul instant à la considérer comme une des œuvres les plus remarquables du salon. La composition, l'aspect, la facture de ce tableau, tout est original. Il y a des figures dans la demi-teinte du premier plan qui sont traitées avec une rare finesse de pinceau et une merveilleuse puissance de modelé; il y a surtout, dans la partie droite du tableau une certaine femme blonde qui se voit de *trois quarts perdu* et qui est digne en tout point de Terburg.

M. Willems a été récompensé de sa persistance et de ses laborieux efforts par une croix de chevalier de l'Ordre de Léopold. Sans vouloir en aucune façon récriminer sur les autres marques de distinction qui ont été accordées aux artistes expo-

SALON DE 1851.

LA BALANÇOIRE.

sants, nons dirons que celle-ci est une des plus légitimement méritées.

Que dire de M. Ferdinand de Braekeleer? Rien que l'on ne sache déjà. C'est un talent facile, souple, fin et exercé si l'on veut, mais aussi, c'est un talent stationnaire. M. de Braekeleer, n'est pas un artiste d'élan; il ne fait pas beaucoup mieux dans un temps que dans un autre; ses sujets sont toujours choisis dans les scènes les plus vulgaires de la vie privée; tels sont ses deux tableaux de cette année : *le Petit Voleur* et *la Souris échappée*. Jamais il ne s'éleva à la hauteur de l'ydille; c'est toujours de la prose plate et extraite du manteau de la cheminée ou de la cuisine la plus bourgeoise. C'est de la farce en peinture. Il est vrai de dire que cette farce est quelquefois supérieurement jouée, que les expressions de ses petits voleurs et de ses petites souris sont parfaitement justes et que le tout est peint le plus irréprochablement, mais aussi le plus bourgeoisement du monde. C'est là le secret de l'espèce de succès qui s'attache aux productions de cet artiste. « *on rit et on est désarmé.* »

M. Hunin est un peintre de genre que la critique avait placé il y a quelques années sur la même ligne que Greuze. La nature des sujets qu'il traitait alors y prêtait beaucoup et nous devons même dire qu'il avait étudié ce maître du côté de l'expression. M. Hunin aussi, avait une brosse large, facile, et sans être autant coloriste que l'illustre peintre sur les traces duquel il marchait, il avait des qualités de forme et d'exécution incontestables. En récompense de son talent on le nomma chevalier de l'Ordre de Léopold. Ce fut là son bâton de maréchal. Et, chose étrange! on dirait que ce *summum* des honneurs anéantit chez la plupart des artistes toute idée de progrès, toute velléité de supériorité. Pour y atteindre ils font des efforts inouis, surnaturels; puis quand ils y sont parvenus, la quiétude la plus parfaite, le repos le plus absolu succèdent à cette première et fiévreuse agitation de leur vie laborieuse; tout sentiment d'amour-propre paraît éteint; les rivalités disparaissent aussitôt et leur croix d'honneur semble être un oreiller sur lequel ils reposent leurs membres et leur esprit fatigués.

M. Hunin nous paraît en être arrivé à cette période de somnolence. Son *Tirage à la conscription*, n'est certes pas à la hauteur de ce qu'il peut faire. Certainement la composition n'est pas mauvaise, mais elle n'est pas bonne et l'exécution est loin de répondre à la puissance de talent développée par cet artiste dans ses précédentes productions.

sitions historiques pour ne pas s'essayer sur une échelle plus large que celle d'un in-8°; nous croyons fermement que la nature de son talent qui est d'une souplesse peu commune, se prêtera d'autant plus merveilleusement aux exigences d'une pratique large et puissamment accusée, que M. Hendrickx est un élève de l'Académie d'Anvers et qu'il est autant, sinon plus familier à toutes les ressources de la palette qu'aux difficultés secondaires du crayon.

A l'œuvre donc, successeur de Lebrun, la lice est ouverte et le public attend!

Voici deux jeunes hommes, — MM. Charles et Edmond T'Schaggeny — dont les succès répondent enfin aux efforts multiples qu'ils font depuis quelques années. Frères par le nom comme par le talent, tous les deux suivent à peu près et parallèlement la même route; c'est-à-dire, que l'un et l'autre peignent le paysage presque historique et toujours avec des animaux. On pourrait même, si on le voulait bien, les classer parmi les peintres d'animaux, car pour l'un comme pour l'autre le sujet et le paysage sont presque toujours des prétextes. Témoins, *le Giotto* et *les Moissonneurs*. Dans le premier, qui est de M. Edmond T'Schaggeny, *Giotto* est le prétexte, les moutons sont le but. En effet, jamais peut-être l'artiste ne s'était montré aussi profond observateur, naturiste aussi consommé. Il en est de même des *Moissonneurs*; ceux-ci sont le prétexte, l'attelage de chevaux est le but. C'est toujours dans les chevaux que M. Charles T'Schaggeny exerce son talent fort solide et parfaitement assoupli. Cette magnifique charettée de gerbes blondes, dorées par le soleil le plus ardent, cet attelage pittoresqne de gros chevaux bretons, aux formes nerveuses, aux croupes luisantes, au poitrail vigoureux, dénotent une étude approfondie de l'espèce. Les fonds sont savamment interprêtés, les détails pittoresquement traités; mais on sent néanmoins, que le paysage n'est là que partie accessoire. Les mêmes conditions de talent se retrouvent dans ses *Chevaux poursuivis par des loups*. L'idée n'est rien, les bêtes sont tout; on doit donc être plus exigent. Pourquoi le peintre a-t-il choisi, un effet de nuit ou de crépuscule pour représenter cette scène de sauvagerie? Nous avouons ne pas nous rendre compte de cette préférence qui n'ajoute rien au tableau comme effet et en rend l'aspect parfaitement monotone. Si le peintre a cru impressionner davantage, il s'est trompé. Nous devons reconnaître, toutefois, qu'il y a de l'énergie dans l'action, de la vigueur dans la brosse et une certaine science qui ne se retrouve pas toujours dans les productions de M. Charles T'Schaggeny,

Et pour rendre la chose bien claire il fallait de toute nécessité allier la finesse du pinceau à la finesse de la conception. Il ne s'agissait de rien moins que de rendre palpables et de mettre en action ces trois vers de la satire X de Boileau.

. . . . . .

L'hymenée est un joug, mais c'est ce qui nous plait,
L'homme en ses passions, errant toujours sans guide,
A besoin qu'on lui mette et le mors et la bride,

Le mors et la bride dont parle Boileau sont représentés dans le tableau de M. Blès par un petit enfant couché dans son berceau et par une toute jeune femme doucement endormie sur l'épaule droite de son époux. Mais voici le revers de la médaille. Nous sommes évidemment au lendemain de la lune *dite de miel*, car le jeune fiancé semble se réveiller en bâillant, d'une léthargie somnifère, qui n'est pas l'indice parfait d'une *béatitude conjugale* sans nuages. La vieille tante qui a surpris ce bâillement peu sentimental, en est tellement suffoquée qu'elle s'est arrêtée tout court, au milieu d'une gamme chromatique commencée par elle sur une espèce d'orgue à tuyaux de plomb. Quelques personnages qui assistent, dans le fond, à cette scène intime semblent répéter le premier hémistiche des trois vers de la satire X, que nous avons déjà cités : « *l'hymenée est un joug etc.* »

Quoiqu'il en soit, ce tableau bien composé, bien exécuté, est rendu avec une grande délicatesse d'expression et une grande finesse de pinceau qui s'allie merveilleusement avec une entente parfaite de clair-obscur. M. Suermondt, de La Haye, est l'heureux propriétaire du petit tableau de M. David Blès.

Le *Quartier des Juifs à Amsterdam*, a fourni à M. Verveer l'occasion de faire une excellente toile remplie de charmantes petites figures, finement et spirituellement touchées. Son *bateau à vapeur près de La Haye*, est dans des conditions moins heureuses, tout en y reconnaissant, cependant, la touche ferme et sûre d'un homme de talent. M. Verveer a reçu, pour ces deux tableaux la distinction accordée aux artistes d'un talent supérieur, — la croix de chevalier de l'ordre de Léopold.

M. Wauters s'est vengé dans la peinture de genre, du peu d'effet qu'il a produit dans la peinture d'histoire. Son jeune pâtre est plein de naturel et de vérité, — vérité comme forme, vérité comme exécution. On ne s'est peut-être pas assez pénétré de cette idée que son tableau intitulé : *Un épisode de la Création*, n'est que le

projet, l'esquisse très-terminée d'une fresque en six compartiments qu'il doit exécuter en grand ; voilà pourquoi l'on a été sévère envers M. Ch. Wauters. Sauf la figure d'*Eve* qui occupe le compartiment central de la composition et qui est excessivement étudiée, tout le reste de projet est réellement traité en manière d'esquisse. La chute des anges rebelles qui couronne la partie supérieure est faite avec beaucoup d'entraînement et un sentiment assez profond de la couleur. En somme, M. Wauters méritait d'être mieux traité par la critique et surtout par les artistes.

Nous ne pouvons nous appésantir sur toutes les toiles qui ont vraiment quelque mérite, sans dépasser les limites tracées par le cadre de cette revue. Nous nous bornerons à mentionner les noms des artistes qui ont fait des progrès, ou qui se sont le plus particulièrement distingués parmi les peintres de genre. Nous citerons donc MM. Becker, Taymans, Huysemans, Guffens, Lies, Swertz, De Noter, Angus, Boser, Carolus, Delfosse, Hollander, Meganck, Verheyden, Deloose, de Taye, Linnig, Van Meer, Chavet, Tidemand et Gude, Moerenhout, Eugène Isabey et Tony Johannot dont les œuvres, sans être tout à fait capitales, méritent cependant une mention exceptionnelle. Pour ne pas briller au premier rang on n'en est pas moins homme de talent; et tel d'entre ceux que nous venons de citer a souvent joué le premier rôle dans nos expositions publiques. Rien, d'ailleurs, n'est plus capricieux, plus versatile, plus irrégulier que le talent d'un artiste; aujourd'hui il produit une œuvre charmante, demain il fera une œuvre exécrable et cependant, mille bonnes raisons seront là pour justifier ou pour expliquer cette variabilité dans les productions sorties d'un même pinceau, d'un même ciseau, d'un même burin. Par la même raison que l'on a des jours moroses et des jours gais, des idées roses ou des idées grises, il se peut fort bien qu'une œuvre commencée sous l'inspiration de l'un de ces jours néfastes, ne se trouve pas réalisée dans les mêmes conditions de succès que celle qui aura pris naissance dans un autre moment de la vie. Rien n'influe davantage sur la pensée, sur l'esprit, sur le talent, que les sensations extérieures, le bien-être physique et moral ; or, tout artiste qui ne se trouve pas dans ces conditions essentielles de vitalité, ne produira que des œuvres infécondes par la pensée, nulles par le style, inférieures par l'exécution.

MM. Vignon, Béranger, et Fauvelet sont trois artistes français dont le talent est fin et précieux à divers titres. M. Vignon est sentimental à l'extrême ; il a intitulé sa composition : *le premier soupir*. Un jeune page bien timide, bien innocent, bien vêtu de velours noir, comme on en voit dans les romans de chevalerie du XVIe siècle, s'avance tête nue, et suivi d'un grand lévrier blanc, vers trois gentes damoiselles. Que leur dit-il ? — que leur apporte-t-il ? — Nul ne le sait. Sont-ce choses avenantes et galantes à merci ; ou bien un *rondel* appétissant de Jéhan Molinet,

« lequel en son bon temps, rimaillait clair et net. ?

Nul ne le sait encore. Toujours est-il, qu'il leur doit raconter choses jolies, car c'est de la poitrine de l'une d'elles qu'est censé sortir le premier soupir. L'artiste a placé sa scène dans un paysage crépusculaire qu'il a doré des derniers rayons du soleil. Cette teinte grise, réveillée d'un peu de rose, poétise énormement cette scène et la met en harmonie complète avec la suavité de l'idée. M. Vignon est en outre un excellent dessinateur chez lequel l'habileté de la brosse ne fait pas défaut et qui a été nourri d'excellentes traditions.

M. Béranger et Fauvelet appartiennent à un autre ordre d'idées, bien qu'ils peignent également les tableaux de genre. Le premier est plus réaliste, non-seulement par la forme mais encore par le fond de ses sujets. Examinez-le dans son tableau intitulé : *la gouvernante d'un savant*, et vous verrez de suite de quoi il est capable. C'est fin, délicat, étudié au possible et cependant, ce n'est ni léché, ni sec, ni fatiguant d'exécution, c'est au contraire largement et grassement compris et d'une vérité pittoresque fort saisissante. Après M. Meissonier, M. Béranger est le peintre de genre le plus charmant que je connaisse.

M. Fauvelet est plus coquet, il vise davantage à l'esprit, à la touche ; sa peinture est scintillante comme celle de Watteau et pimpante comme un conte de Gresset. Ses *curieuses* sont fûtées, soyeuses, agaçantes comm edes *lorettes* ; mais de plus, elles sont bien peintes et c'est là l'une des premières conditions à remplir pour qui veut mériter des succès. Incontestablement M. Fauvelet en a recueilli une excellente moisson.

MM. Arnold et Théodore Schaepkens sont de laborieux et consciencieux artistes qui cherchent le progrès dans le silence de leur atelier. On ne les voit point de par les

salons quêtant des faveurs; aussi leur a-t-on même refusé un rayon bienfaisant de lumière. L'assomption de M. Théodore Schaepkens a été placée dans la partie la plus haute et la plus noire de la salle dite du *Prince Charles*. Son épisode de la bataille de Waterloo, représentant le moment où le colonel nécrlandais Coenegracht de Maestricht, frappé d'une balle au milieu du combat vient expirer, en tombant de cheval, entre les bras d'un grenadier, est d'un dramatique et d'une composition dont l'ensemble est rendu avec une grande vérité d'énergie. Ce tableau appartient à l'un des membres de la famille du vaillant colonel, M. Emmanuel Coenegracht de Ras.

Le genre est aussi familier à M. Schapkens que l'histoire; nous avons remarqué quelques charmants petits tableaux de chevalet, entr'autres *le Message* et *la Balançoire* qui sont d'un gracieux et d'un fini achevés. Ce dernier surtout, rappelle dans son ensemble le petit *Zéphir* de Prud'hon lequel fesait jadis partie de la célèbre galerie de M. de Sommariva.

Nous avons dit bien souvent que les Hollandais étaient, avant tout, peintres de genre. Bien que les artistes modernes de ce pays, soient moins forts que les anciens leurs maîtres, il n'y est pas moins positif qu'ils y ont conservé une certaine supériorité, surtout dans la partie pratique qui tient à l'harmonie du coloris et à la science du clair-obscur.

M. H. Vanhove est un des adeptes de cette nouvelle école qui comprend l'art à la manière des anciens. C'est un de ces laborieux et patients scrutateurs de la nature qui mettent toute leur gloire à perfectionner un détail, à ciseler une aiguyère ou à dorer le lustre d'un plafond. Ses *Orphelines d'Amsterdam* sont conçues dans ce sentiment; c'est un tableau plein de lumière et bien entendu comme clair-obscur, il est vrai, mais c'est un peu plat d'aspect, sec de manière, timoré d'exécution.

Ordinairement M. Vanhove nous avait habitué à des empâtements mieux nourris et à des compositions un peu plus riches. La pauvreté, le vide d'imagination se font sentir dans cette toile, seuls les détails sont dignes de quelqu'attention.

M. Blès est aussi un peintre d'intérieurs, je ne dirai pas plus complet, mais plus agréable comme compositeur. Bien que son *Jeune Ménage et une vieille tante*, ne soient pas un tableau neuf, fait pour l'exposition de Bruxelles, ce n'en est pas moins une œuvre méritante à divers titres. D'abord, l'idée est charmante, ensuite elle est exécutée finement et avec assez d'entrain, pour prouver que l'artiste s'est profondément identifié avec son sujet. C'est ce que l'on appelle un *tableau épigramme*.

SALON DE 1851.

FOURMOIS PINX^t.

UTTAERT DEL^t ET SC^LPS^t. (ILLUSTRATION).

UN MOULIN A EAU.

M. Eugène Isabey est un peu du nombre de ces artistes artificiers. Pour eux la nature est un mythe, l'art est tout et c'est à force d'art qu'ils parviennent à séduire les yeux. Rarement ils arrivent au cœur, bien que les yeux soient le chemin par lequel on s'y rend. Ce sont d'habiles joailliers qui passent leur vie à ciseler des tableaux comme un orfèvre cisèle des figurines. Ils sont chatoyants comme le stras et jamais ils n'ont la finesse ni la limpidité des facettes du diamant.

Comparez une paisible marine de Waldorp au papillotage des costumes de *la Grand'Cour* de M. Isabey. voir même, à son *Retour de la pêche sur les côtes d'Etretat*, — tableau qui peut passer à peine pour une esquisse légèrement terminée, — et vous verrez si les observations que nous avons faites sur la nature de ces deux talents si fortement juxtaposés, ne sont pas d'une justesse parfaite.

Attachez-vous encore aux œuvres si pleines de charme de M. Louis Meyer, de La Haye, puis vous me direz si ce même sentiment paisible et naïf, si ce même calme dans la poésie ne se retrouve pas à un très-haut degré de perfection dans ses œuvres. Sa marine représentant les *côtes d'Angleterre* est un charmant spécimen de ce que peut produire le talent sans efforts, la science du peintre sans tours de force pratiques, la poésie de la nature sans effets turbulents ou cherchés. M. Louis Meyer, nous a montré qu'il connaît fort bien le secret de ces vieilles traditions hollandaises dont Backhuysen a laissé dépositaires ses descendants.

M. Kannemans de Breda, navigue sur des eaux un peu moins tranquilles, mais c'est aussi un pilote habile qui manie le gouvernail en homme exercé à la manœuvre. Il est plutôt de l'école de Gudin que de Waldorp. Il aime les difficultés ; toutes ses mers sont *agitées*. Dans l'une, c'est un *navire échoué dont l'équipage cherche à se sauver ;* dans l'autre, c'est un *bateau à vapeur qui se trouve en danger ;* enfin, dans une troisième, c'est un *navire à l'ancre qui reçoit des approvisionnements*. Partout la vague est en fureur; la lame écumeuse bat les flancs de ses navires; en un mot, M. Kannemans, est un peintre de marines pittoresques.

Grande habitude de pinceau, bonne entente des effets nautiques, science de composition, telles sont les qualités qui distinguent cet artiste. S'il peut parvenir à donner un peu de légèreté et de transparence à ses eaux, M. Kannemans sera, bien évidemment, l'un des meilleurs peintres de marine de son pays.

Les allemands tiennent un peu de l'école hollandaise par le flegmatique de leurs compositions maritimes. Nous devons reconnaître, toutefois, que M. A. Achenbach

fait exception à la règle, et qu'en prenant ce qu'il y a de parfaitement bon dans l'école néerlandaise il a su emprunter quelque chose aussi à l'école française. Son tableau représentant une *plage par un temps orageux*, participe à la fois des deux manières. Le style du fonds est d'une sobriété hollando-germanique tandis que la plage et les figures des premiers plans sont traitées dans ce style croustillant, spirituel et pittoresque qui distingue les compositions de MM. Gudin, Isabey et très-souvent Roqueplan, — quand il faisait de la marine pittoresque.

Le talent de M. Achenbach n'en est pas moins d'une originalité incontestable et c'est évidemment l'un des peintres de marine et de paysages les plus distingués de l'époque.

De là nous retombons à MM. Clays et au capitaine Le Hon : de Charybde en Scylla. — Ce sont incontestablement deux hommes de talent; mais ni lui ni l'autre n'ont jusqu'ici fait preuve de cette puissante individualité qui classe les hommes et les talents faits.

Il en est de même de M. Francia qui se traîne péniblement à la remorque de toutes les illustrations sans pouvoir parvenir à s'illustrer lui-même. Tantôt il imite Le Poitevin, tantôt il copie Duval-Le-Camus, père. tantôt enfin, il emprunte un lambeau au hollandais Moerenhout. Rarement il est Francia, c'est-à-dire, parfaitement original. Il y a aussi un fait bien positif à constater, en général ; c'est que l'on ne peut pas faire de l'art derrière les lambris dorés des salons. Pour faire sérieusement de la peinture sérieuse, il faut avoir le courage d'abandonner ses bottes vernies, de pendre ses gants jaunes à un clou, de reprendre ses souliers de chasse ferrés et gravir pendant quelques années encore les côtes de la Bretagne ou de la basse-Normandie. Alors, quand on a bien trituré sous ses pieds la glaise des montagnes, la marne des falaises ou le *varech* glissant des ports de mer, alors, dis-je, on a acquis de la vérité dans la couleur, du nerf dans la touche, de la puissance dans l'expression. Alors et plus que jamais on a le droit de montrer à tous la médaille d'or que l'on a gagnée, on désacroche les gants du clou, et l'on continue le plus gracieusement possible, *la queue du chat* ou la *mazurka* commencée en 1851 dans le salon de Mme. la comtesse de ***. Notez-bien que tout ceci se passe en 1854 et que nous prédisons l'avenir. Quant au présent nous n'en pouvons rien dire.

M. Schelfhout reste toujours cet artiste plein de finesse et de souplesse de pinceau que nous connaissons depuis longtemps. On ne peut pas dire de M. Schelfhout qu'il

§ XXIII.

MARINE, ANIMAUX, VUES DE VILLE,

NATURE MORTE.

MM. GUDIN, — WALDORP, — LOUIS MEYER, — SCHELFHOUT, — ISABEY, — CLAYS, — LEHON, — KANNEMANS, — ACHENBACH, — VAN MOER, — JOYAND, — VERVLOET FILS, — GÉNISSON.

Notre excursion ne sera pas à beaucoup près aussi longue dans le domaine de ces quatre catégories que dans la peinture de genre. Ce sont des spécialités que très peu de gens cultivent parce qu'il faut sortir du calme ordinaire de l'atelier pour s'élever jusqu'à elles. Or, comme on trouve toujours plus de natures paresseuses ou indolentes, parmi les artistes, que de natures actives, il en résulte que l'on déserte les spécialités pour se livrer aux études moins pénibles et moins laborieuses. Il n'est pas toujours gai de courir les champs ou les bords de la mer, le sac sur le dos ; il n'est pas toujours plaisant d'aller planter son parasol dans les profondeurs des ravins ou sur les pics ardus des rochers ; il vaut mieux poser son modèle paisiblement devant soi, avoir les pieds chauds, que de se geler les doigt pour copier un effet de neige, même au travers des vitres d'une chambre bien close, car la glace vous pèse encore moins sur les doigts que sur l'esprit. Il faut donc tenir compte aux peintres de marines, d'hivers etc, de la difficulté de leurs études et ne pas trop leur

taines fantaisies huileuses et conventionnelles de M. Bossuet. Laissez donc monter la sève à l'arbre pendant qu'il est jeune ; tant de gens en auraient besoin quand le tronc est à moitié desséché ! Que M. Van Moer ne s'inquiète pas des coteries, qu'il persévère dans ses laborieuses et consciencieuses études, il arriver a un jour, — et ce jour sera prochain , — ou l'envie et la jalousie qui font agir ses rivaux, viendront fléchir le genou devant son talent mâle et vigoureux.

M. Joyand, peintre français nous a présenté dans sa *cour du palais ducal à Venise*, le plus beau spécimen qu'il se puisse voir d'un talent achevé et consommé. Non seulement comme brosse c'est irréprochablement fait, mais comme perspective linéaire et entente des effets extraordinaires, il n'y a rien à redire. M Joyand est passé maître. Touche large et spirituelle, empâtements nerveux et fins, dessin correct, illusion parfaite, telles sont les qualités qui distinguent ses productions.

M. Génisson de Louvain et Vervloet fils, de Malines, se livrent presque constamment à la pratique des intérieurs ; M. Génisson, surtout en a fait sa spécialité et il y a atteint une certaine réputation souvent méritée.

Le premier nous a envoyé deux tableaux : *une séance de la Chambre des Lords*, et le *jubé de l'église Collégiale de St. Gommaire à Lierre*. Dans cette spécialité, M. Génisson a atteint une habileté de talent incontestable, seulement, nous trouvons qu'il manque encore de netteté, d'indécision dans ses effets. Il faut pour ce genre de peinture savoir être audacieux et friser plutôt la dureté que la molesse ; ses arêtes, en général, manquent de vigueur. Que M. Génisson consulte les vieux maîtres qui ont excellé dans ce genre; il connait les tableaux de Petre de Hooghe de Peter-Neefs et surtout l'*intérieur de St. Pierre de Rome* qui se trouve au musée du Louvre; ce sont là des modèles dont il peut en toute sûreté consulter la puissance et la magie. Les modernes n'ont pas encore atteint à cette accentuation, ni à cette vigueur ; et tout en reconnaissant dans M. Génisson un peintre distingué, nous voudrions le voir arriver à des effets plus saisissants, plus neufs et surtout mieux entendus de clair-obscur.

M. Vervloet fils est un tout jeune homme qui a essayé ses forces dans une des travées de l'*Eglise St. Rombaud* de Malines Heureusement, M. Vervloet est à bonne école ; son père, directeur de l'académie de Malines possède un talent recommandable et sa mère, enrichit souvent nos expositions de fleurs et de fruits qui attestent des études fort consciencieuses et fort avancées.

§ XXIV.

MM. JOSEPH STEVENS. — ROBBE. — TROYON. — ROSA-BONHEUR. — JONES. — VERBOECKHOVEN. — WOUTERMAERTENS.

Parmi les peintres d'animaux, nous n'aurons que peu de noms à citer, attendu que les artistes qui se livrent à ce genre de peinture sont fort peu nombreux. Ils se bornent au chiffre de huit, dont on puisse réellement s'occuper et dont ce soit l'occupation exclusive.

En tête nous placerons M. Joseph Stevens. On pourrait presque dire de lui ce que l'on disait du Poussin ; c'est le peintre des gens d'esprit. En effet, il est le Lafontaine du genre ; il fait parler les bêtes et il leur donne souvent ce qui leur manque de la finesse dans le regard, de l'intention dans les mouvements, du sentiment dans l'expression. Ses tableaux ont toujours un sens ; il ne peindra pas un chien bêtement assis sur son derrière et fumant un cigare, comme MM. tels et tels que nous pourrions nommer ; il leur prête une idée, il les met en action. C'est là ce qui a fait particulièrement le succès de M. Joseph Stevens. Il a su intéresser le public à cette pauvre race canine qui occupe précisément dans le monde la position que les Juifs occupent dans notre Société moderne,—on la repousse sans trop savoir pourquoi ; et sans la loi nouvelle qui la garantit des coups de sabot du vaurien, ou du coup de fouet du roûlier, Dieu seul sait à quoi elle serait destinée.

M. Stevens s'est fait, ainsi que nous le disions, l'avocat de cette race maudite. Il a plaidé chaleureusement pour elle, et il l'a tellement bien réhabilitée, soit par la finesse de sa brosse, soit par la tournure piquante de son esprit, qu'elle est aujour-

Vignon (Jules) inv.t et pinx.t

Imp. 10, Passage du Prince.

Panneel, del. et lith.

PREMIER SOUPIR.

qualités matérielles que nous ne lui connaissions pas. L'*abreuvoir* et *le combat* sont deux de ses meilleurs tableaux. Le premier, est parti pour l'Allemagne, le second, à n'en pas douter, ne manquera pas d'acquéreurs. C'est solidement, adroitement et grassement peint ; les attitudes sont justes, l'anatomie de tous ses animaux accuse des études spéciales et l'arrangement de ses fonds et de ses terrains présente des qualités essentielles. Les eaux, le ciel, l'aspect général de la nature,—qui nous paraît une très-belle matinée de printemps, — tout cela accuse des progrès notables, une entente parfaite de l'art et une très-grande richesse de couleur et d'exécution.

MM. Verboeckhoven, Jones et Woutermaertens sont stationnaires. Le premier de ces trois artistes est peut-être même pire que cela ; nous ne l'avions jamais trouvé d'une faiblesse aussi radicale, M. Verboeckhoven est encore d'un âge ou la vigueur artistique n'est pas complétement éteinte et où l'on est encore en droit d'espérer quelques bons tableaux de l'homme qui a tenu pendant longtemps la tête de l'école.

M. Jones est un imitateur, nous n'en parlons pas; mais M. Woutermaertens ne tient nullement ce qu'il avait promis en 1845. Alors ses débuts furent heureux : mais il ne nous avait pas dit que son maître M. Robbe, était pour beaucoup dans ce premier succès, M. Woutermaertens a eu tout, et son infériorité, sa léthargie d'aujourd'hui, nous prouvent que les éloges que nous lui avons donnés à cette époque, n'étaient point parfaitement mérités.

Quant à Mlle Rosa Bonheur, elle s'est aussi moins distinguée que de coutume ; nous avons vu d'elle de meilleurs tableaux. Cependant, nous devons dire que le *souvenir* qu'elle nous a rapporté des Pyrenées est une excellente petite toile où la finesse de la touche le dispute à la vérité de l'exécution. Le principal mérite de Melle Bonheur est d'être essentiellement naturiste ; elle ne poétise pas ses bêtes, elle ne leur fait rien dire ; elle les pose tout bonnement en plein champ ou au bas d'une prairie et là, elle les dore des plus beaux rayons du soleil ; elle nous fait voir leur fourrure dans leur plus ravissante légèreté et elle nous les montre, enfin, telles que le bon Dieu les a faites. C'est fin, c'est naïf, c'est spirituel, c'est gracieux, c'est coquet, que peut-on demander de plus?— Les exigents répondront peut-être : un peu plus de nerf et de puissance de pinceau. Mais à quoi bon demander toutes ces choses quand les tableaux de Mlle Rosa font le bonheur de tous les amateurs. Dans tous les cas, qu'ils examinent le *Bœuf à la Montagne;* ils trouveront dans ce croquis torché de mains de maître, toutes les qualités qui constituent un talent souple et distingué.

§ XXV.

MM. ROUSSEAU. — DAVID DE NOTER. — Mme RODENBACH.

Les peintres de nature morte sont nombreux. On s'imagine généralement, que ce genre de peinture exige des études moins sérieuses, on a tort. Moins nombreuses, c'est possible ; moins sérieuses, nullement. Tout ce qui est art est difficile, et quand il s'agit de reproduire la nature avec exactitude et avec intelligence, il faut une somme immense d'études pour arriver à ce résultat.

Deux artistes se sont particulièrement distingués dans cette spécialité. Ce sont : MM. De Noter et Philippe Rousseau, de Paris.

M. Rousseau est l'homme de la nature morte par excellence. Nous ne connaissons rien de plus fin, de plus vrai, de plus artistiquement peint que les deux tableaux exposés par cet artiste, dont l'un appartient à M. G. Coûteaux et l'autre à M. Arthur Stevens. Les anciens n'ont rien produit de plus parfait. M. De Noter a donné un titre à son tableau croyant appeler davantage sur lui l'intérêt et il l'a intitulé : *Intérieur, costumes du* XVIe *siècle.* C'est un prétexte ; le but est une nature morte merveilleusement exécutée, d'une transparence et d'une finesse excessives. C'est plus transparent que M. Rousseau, c'est plus achevé, mais aussi c'est plus sèchement fait.

Une jeune femme, Mme Rodenbach a pris le prétexte de peindre un tableau de nature morte pour exposer son propre portrait. On la voit debout, dans son atelier, tenant une brosse à la main et regardant le public. Le public la regarde et se

demande ce que cette dame a voulu peindre? Est-elle l'accessoire, est-elle le principal, dans son tableau ? Nous n'osons résoudre la question. Si encore , elle se fût entourée de fleurs, on aurait compris cette faiblesse : mais s'entourer de débris de volailles, de lapins écorchés, de chevreuils morts et de toutes espèces d'ustensiles de cuisine, c'est se plaire en assez mauvaise compagnie.

Nous l'avons déjà dit en mille circonstances et nous le répétons, les femmes ne devraient réellement aspirer qu'à la gloire de peindre les roses qui sont le symbole naturel de leurs grâces, de leur fraîcheur, de leurs vertus. En s'éloignant de ce principe, elles s'exposeront à ce qu'on leur rappelle toujours ces vers de Molière :

« Il n'est pas bien, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache plusieurs choses.
Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
Et régler sa dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères, sur ce point, étaient gens bien sensés,
Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez.....
Les leurs ne *peignaient* point, mais elles vivaient bien ;
Leurs ménages étaient tout leur docte entretien,
Et leurs livres un dé, du fil et des aiguilles,
Dont elles travaillaient au trousseau de leurs filles;
Les femmes d'à présent sont bien loin de ces mœurs,
Elles veulent écrire,.. et devenir auteurs... »

On en trouve même qui veulent faire de la politique, porter la jupe courte en manière de redingotte, — *les bloomers anglaises*, — et avoir droit de voter dans les assemblées législatives. Pauvre siècle que celui où se produisent de telles excentricités! — Décidement, il vaut encore mieux les laisser peindre!...

---

§ XXVI.

LE PORTRAIT.

Mme O'CONNELL. — MM. WETTER. — GALLAIT. — BENDEMAN — BEGAS. — HASENCLEVER. — DECAISNE. — AUBIN. — DE SENEZCOURT. — EECKHOUT PÈRE ET FILS. — CHAUVIN. — LANDELLE. — PORTAELS. — PERIGNON.

Le portrait occupe une grande place dans l'histoire de l'art ; parmi les grands artistes, peintres d'histoire, il en est peu qui n'aient essayé leur talent dans le portrait, il en est d'autres qui ont fait de ce genre une spécialité et s'y sont illustrés d'une manière toute particulière. Les meilleurs peintres de portraits, nous devons le reconnaître, sont les meilleurs peintres d'histoire, par la raison toute simple que, *qui peut le plus peut le moins*, suivant le proverbe.

Quelques artistes de talent font des portraits par amour de l'art et uniquement pour en tirer gloire ; d'autres, et c'est malheureusement le plus grand nombre, se livrent au portrait par calcul et par spéculation. Tranchons le mot, le portrait est le *pot au feu* de l'artiste ; voilà pourquoi on trouve si peu de bons portraits et l'on en rencontre une aussi grande quantité de mauvais. Il n'y a pas de remède à opposer à cela ; tant que la société ne sera pas organisée de façon à ce que les artistes

puissent vivre de leurs rentes et se livrer exclusivement à la pratique spéculative de l'art sans s'inquiéter de leurs besoins matériels, nos expositions publiques seront toujours encombrées d'une multitude de vilaines figures qui feront hausser les épaules de pitié.

Aussi, n'est-ce point de cette catégorie d'industriels que nous allons nous occuper ; nous les laisserons à leur boutique débiter paisiblement leur marchandise frelatée pour ne parler que des œuvres sur lesquelles on sent rayonner un peu de ce feu divin qui met l'artiste intelligent, au-dessus de ce niveau que ne peut jamais dépasser le peintre commerçant.

M. Gallait est un des hommes qui comprennent le mieux le portrait ; celui de M. Marneffe de Wespelaer exposé au salon en est une preuve évidente au dernier point, mais tout en le reconnaissant d'une pose irréprochable et d'une facture parfaite, nous lui préférons de beaucoup celui que M. Vetter a exposé sous le n° 1591, lequel est d'une exécution de beaucoup supérieure. Nous avons été assez justes envers M. Gallait, peintre d'histoire, pour nous permettre cette franchise à l'endroit de M. Gallait peintre de portraits. Nous n'avons jamais compris que l'on n'ait pas placé le portrait de M. Vetter dans la grande galerie, il méritait cet honneur, mais nous devons dire aussi, que nous nous sommes reconciliés avec la commission de placement lorsque nous avons vu que cet artiste avait obtenu d'emblée une médaille d'or. C'est avoir rendu justice au talent. Cette peinture est d'une finesse de modelé, d'une richesse de couleur et d'une puissance d'exécution qui fait plaisir à voir ; il y a là des mains qui sont fines comme Van Dyck ou Velasquez ; il y a des étoffes de soie qui sont traitées de main de maître. Sans doute, les portraits de M. Perignon ont été davantage remarqués parce qu'ils étaient placés plus convenablement, mais ceux qui ont fait attention à celui dont nous parlons, ont dû reconnaître que la distance était grande. Pour moi, parmi les portraits exposés, c'est la perle du salon.

Les Allemands qui sont des peintres d'observation et de sentiment avant tout, se sont distingués dans le portrait.

Celui de Mme Bendeman exposé sous le n° 53, et peint par M. Bendeman de Dresde est un des plus remarquables ; celui de Meyerbeer, envoyé par M. Begas de Berlin, est un des plus fins ; celui de M. Hasenclever, de Dusseldorff, est un des plus pittoresques et des plus originaux. Il manque, cependant, à ces artistes une qualité essentielle, la couleur. Ils ont pour eux la vérité, mais la vérité froide, austère et

sèchement rendue. Le portrait de Mme Bendeman, tout en possédant des qualités exquises de finesse et de délicatesse de tons dans certaines parties, n'en est pas moins découpé comme une carte, sur un fond gris de fer chargé d'arabesques. Quoique bien traitées, les étoffes aussi sont sèches et la tête manque d'air au point de paraître encastrée dans la muraille. En général, toute l'école allemande moderne se ressent encore un peu, dans son style, de l'époque d'Albert Durer. C'est un péché originel dont elle se débarrassera difficilement, à moins que quelque Rubens ne vienne l'arracher malgré elle à ses traditions séculaires.

M. Hasenclever de Dusseldorff s'est un peu émancipé dans son propre portrait. Il a osé plus que ses collègues de Dresde et de Berlin ; peut-être a-t-il puisé cette audace dans la coupe de vin du Rhin dont il vient d'humecter ses lèvres. Son attitude du moins, autoriserait à le penser, car elle est celle d'un homme en pleine insurrection, il rit, il chante, il folichonne et :

« Le verre en main, gaîment il se confie
Au Dieu des bonnes gens. »

Comme le dit Bérenger ; aussi sa peinture se ressent-elle de cette excentricité de situation. Qu'elle soit passagère ou constante, il n'en est pas moins vrai qu'elle a influé beaucoup sur la nature de son talent, puisqu'il en est devenu plus pittoresque, plus moelleux, plus accessible à la couleur. Il y a une certaine énergie de brosse que l'on aime à voir et une gaieté de pinceau qui fait de ce portrait une œuvre assez remarquable.

Mme O'Connell est dans ses portraits ce qu'elle est dans tous ses tableaux, peintre audacieux, entraînant, artiste de sentiment. Chez elle la forme est toujours noyée dans la couleur et le contour disparaît complètement sous le flou moelleux de la brosse. Dans ses portraits comme dans ses tableaux la ligne est insaisissable, la couleur seule domine, et c'est à la couleur qu'elle doit ses succès. Nous avons déjà dit notre manière de voir sur ses portraits de la grande Catherine II et de Pierre le Grand, aussi ne nous occuperons-nous que de celui qui représente l'artiste elle-même. C'est une excellente étude, traitée à la manière de Rembrandt et qui est faite avec une franchise de pinceau peu commune. Il ne faut chercher là ni la finesse du ton, ni la finesse du modelé ; c'est quelque chose de plus audacieux et de plus

pittoresque que ce que l'on est habitué à voir ; ce n'est pas de la peinture bourgeoise, c'est de la peinture d'artiste. En nous exprimant ainsi nous croyons rendre assez exactement l'impression que produit, sur les artistes et sur le public, la peinture de Mme O'Connell.

M. Decaisne est l'antipode de cette manière heurtée. Dans le portrait de femme exposé par lui sous le n° 271, il a poussé l'élégance du pinceau jusqu'à la coquetterie; la finesse du modelé jusqu'à l'idéalisme de la pratique. En somme, c'est le meilleur des tableaux exposés par lui, bien qu'il soit en apparence le moins important.

M. Jules de Senezcourt est plus accentué, plus vigoureux. Il cherche des effets à la Zurbaran et il modèle avec beaucoup de soin. Il en est de même de M. Chauvain ; seulement sa pâte est péniblement travaillée; on sent l'homme qui n'est pas sûr de ce qu'il fait et qui n'arrive à un résultat à peu près passable qu'après un travail inoui et laborieux.

MM. Portaels et Pérignon sont artistes infiniment plus parfaits, toutefois, leur talent n'est pas exempt de reproches, bien qu'ayant fait des études beaucoup plus sérieuses et comprenant mieux l'art dans toutes ses ressources et dans toutes ses parties. Il y a beaucoup de fraîcheur dans le portrait de M. le comte de Liedekerke, exposé par M. Portaels, mais il laisse à désirer comme entente *de sacrifices*. M. Pérignon, tombe dans un excès contraire; c'est bien entendu comme effet d'ensemble, mais le modelé est poussé tellement loin que le détail tue la finesse de ton et la couleur. Tous ses portraits sont ternes et cependant, ils sont bien posés, bien dessinés, bien savamment peints; seulement, sa recherche de la forme le conduit presque au réalisme allemand.

MM. Eeckhout père et fils donnent dans un système opposé. Ils ont une gamme de tons à eux, qui est leur propriété et dont ils ne s'écartent pas. C'est un tort ; M. Eeckhout père est trop haut placé dans l'art pour ne pas abandonner un peu ses idées personnelles et se rapprocher un peu de la nature qui est comprise de tout le monde. Les systèmes sont la pire des erreurs dans laquelle un peintre puisse tomber. C'est avec les systèmes que l'on s'égare, que l'on égare les autres et que l'on se perd. L'œuvre du bon Dieu est assez belle, assez attrayante pour qu'on la copie à peu près telle qu'elle est. Le portrait de M. Eeckhout père, peint par lui-même, est incontestablement la meilleure de ses œuvres exposées, c'est celle où l'on trouve le plus de charme, le plus d'étude, le plus de vérité.

M. Landelle peintre français a fait une certaine petite femme bleue, qui est bien la plus charmante portraiture de femme que nous ayons vue à l'exposition. C'est fin, gracieux, bien dessiné et surtout bien peint. Malheureusement c'est gris. Chez M. Landelle c'est aussi un système d'école. Nous le prions de relire ce que nous avons dit plus haut. Dans tous les cas nous nous ressouvenons que M. Landelle est l'auteur d'un ravissant petit tableau intitulé le Christ et les deux Apôtres que nous regardons comme une des peintures les plus accomplies, quoiqu'elle soit une des plus petites du salon.

Un nom seul nous reste à citer dans le portrait, c'est celui de M. Aubin, peintre de pastels. On nous pardonnera de parler de pastels au milieu de la peinture à l'huile, mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, nous ne reconnaissons pas de catégories, nous ne reconnaissons que le talent. Or, comme M. Aubin est un des premiers portraitistes de la Belgique, on voudra bien nous permettre de le ranger avec ceux que nous avons considérés comme les maîtres du genre.

M. Aubin est parvenu à monter le pastel à une vigueur de ton jusqu'alors à peu près ignorée. Très-peu d'artistes le traitent aussi bien que lui; il le peint sur toile et non pas à la manière des anciens et de plus, il a su lui donner la solidité de l'huile. Ajoutez à cela des tons fins, une vigueur de modelé excessive, des empâtements fabuleux, de la morbidesse, de la vivacité et vous pourrez vous faire une idée de ce que peut être un pastel ainsi exécuté.

Le jury a récompensé M. Aubin par une médaille d'or, c'est dire assez que son œuvre avait un mérite qu'il serait, d'ailleurs, difficile de lui contester. Il est bon d'ajouter que M. Aubin est un des meilleurs élèves de M. Léon Cogniet.

Ruytenbrouwer: Pinx. Vertommen Sculp.

Une Chasse Nervienne.

Imp: Segers & Bauwens.

§ XXVII.

LES FLEURS.

MM. ROBIE. — HUYGENS. — VAN OS ET ROBBE

Trois ou quatre artistes, au plus, se disputent la palme dans cette charmante spécialité, malheureusement trop abandonnée de nos jours.

Le premier d'entre tous est M. Robie. Il s'est rarement montré plus puissant de ton, plus délicat, plus expérimenté. Dans un tableau de fleurs, la difficulté réside plus encore dans la légèreté que dans la couleur ; M. Robie ne s'est trouvé impuissant ni devant l'une ni devant l'autre de ces difficultés; il les a surmontées toutes les deux avec une adresse merveilleuse dont nous avouons n'avoir vu d'exemples que chez quelques anciens. Non-seulement ses fleurs ont de l'éclat, de la fraîcheur, de la légèreté, mais ses raisins et ses fruits ont la transparence de la nature et tout cela est traité dans une facture large et magistrale qui rappelle la touche de Saint-Jean le Raphaël moderne des roses.

MM. Huygens et Van Os sont plus lourds ; ce dernier surtout ne s'est pas tenu à la hauteur de son talent d'autrefois. Son principal défaut est d'exécuter des tableaux qui ont l'aspect de pastiches faits d'après les anciens maîtres. On dirait des copies de Van Huysum ou de Van Daele.

Nous avions vu de M. Huygens de petites études finement faites ; mais il paraît que lorsqu'il aborde la nature en grand, il perd des facultés qui le distinguent dans ses esquisses. Beaucoup d'artistes en sont là ; il est préférable, de les voir en négligé qu'en habit de fête. Aussitôt qu'ils veulent se parer, ils deviennent gauches, embarrassés et ils perdent de leur physionomie. Voilà pourquoi beaucoup d'amateurs préfèrent les esquisses aux tableaux achevés ; ils prétendent, — avec quelque raison, — que c'est véritablement dans ces enfantements de la pensée et dans ces manifestations subites, intimes du talent, qu'on découvre le véritable côté saillant du talent des artistes. Nous admettons jusqu'à un certain point cette opinion qui, si elle est juste quelquefois, peut également présenter un grand nombre d'exceptions.

M. H. Robbe, frère de M. Louis Robbe, peintre d'animanx est incontestablement en progrès. De lourd qu'il était autrefois, il est devenu élégant, brillant, je dirai même léger. C'est là une qualité essentielle à laquelle il doit se cramponner puisqu'il la possède aujourd'hui à un degré assez éminent.

§ XXVIII.

ÉTAT DE LA GRAVURE EN BELGIQUE.

A chacune des expositions triennales qui se sont succédées depuis neuf ans, nous avons toujours consacré un chapitre spécial à l'art de la gravure. parce que nous la considérons comme l'une des branches les plus importantes du travail national. Importante surtout. et à ce point de vue, que la gravure est le moyen naturel par

lequel un pays popularise la réputation de ses artistes et donne à l'étranger la mesure de leurs forces. C'est le thermomètre réel de la puissance de l'École.

Les progrès de l'art de la gravure doivent donc intéresser tous les hommes qui prennent part au progrès national.

Toute la question est de savoir maintenant, si, depuis trois ans, il y a eu progrès? Nous ne le croyons pas. Pour nous, l'atonie est complète et il y a à l'exposition absence radicale d'œuvres saillantes, ayant été faites par des artistes indigènes. Il n'y a pas la moindre trace d'une physionomie d'*école belge*, elle ne se montre nulle part, on ne la trouve dans dans aucune des œuvres envoyées par les graveurs nationaux. A quoi cela tient-il?

Je vais vous le dire :—A l'absence d'enseignement, à l'absence d'unité. La plupart des élèves se sont éparpillés chacun de son côté avant d'être parvenus à l'apogée de leurs études, et cela, parce que l'on a voulu étouffer leur valeur individuelle au profit d'une personnalité ambitieuse, enchaîner leur talent à la remorque d'un système bâtard et anti-national, neutraliser leurs progrès en contrariant leurs tendances personnelles et originales. Le gouvernement a laissé faire. Il a lui-même contribué à la stagnation du mouvement en démembrant l'École. La classe de gravure sur bois a été reléguée dans les *cartons de la ville* et la classe de gravure sur cuivre est livrée à l'inexpérience de quelques élèves qui restent la moitié de l'année sans recevoir des leçons de personne.

On avait demandé que l'on eût un professeur connaissant à fonds la *manière noire*, puisque c'est à peu près le seul genre de gravure qui soit en harmonie avec la physionomie de notre école; on ne l'a point fait. Les essais que l'on a tentés dans ce genre sont ridicules, imparfaits et d'une insuffisance notoire; ils ont ce cachet particulier qu'affectent les productions de l'école française du même genre et ne s'adaptent en rien aux productions originales de notre école. Bien plus, pendant que l'on tente ces essais grotesques, en Belgique, nos peintres les mieux famés se font éditer à l'étranger. *Le Comte d'Egmont* de Gallait, gravé au burin par Martinet de Paris, est publié à Dusseldorff, par Buddeus, l'un des premiers éditeurs de l'Allemagne et De Keyser fait graver son *Italienne à la fontaine*, par Wagner de Nuremberg et un autre de ses tableaux, par M. Weber de Paris. En revanche, M. Calamatta, professeur émérite de l'*École*, illustre la peinture bysantine de sa femme en exposant un dessin de l'*Eve* que nous avons déjà vue au salon de 1848.

Singuliers contrastes que tout cela, étranges anomalies!

MM. Franck, Lelli, Meunier, Morelli, Desvachez et Versywel ont seuls fait quelques tentatives sur des sujets peints par des artistes nationaux, mais la plupart de ces études ne sont pas faites d'après des sujets historiques et elles sont à l'état de *dessin*. Celui de M. Meunier seul, fait exception, et nous devons à la vérité de reconnaître qu'il est fait avec un soin extrême. Mais comment gravera-t-il le tableau de M. Wappers? Suivra-t-il la routine de l'atelier ou se livrera-t-il à ses inspirations personnelles comme l'a fait M. Verswyel dans son portrait de Guillaume II, d'après M. Dekeyser? Là est toute la question.

Les essais en manière noire de MM. Franck et Lelli d'après M. Van Eycken sont loin d'être satisfaisants. La *Sainte Cécile; la Chute des feuilles* et *le Parmerson surpris dans son atelier*, ont ce caractère de fadeur incolore que nous avons déjà signalé. Que ces messieurs consultent les belles planches de Richard Earlom d'après Rubens; ils verront ce que c'est que la manière noire, et de qu'elle façon elle doit être rendue.

M. Desvachez est l'unique élève sorti de l'école qui se soit fait une manière en dehors de la manière systématique de son maître. Il est vrai de dire qu'il a depuis longtemps quitté le giron de l'atelier, qu'il s'est émancipé, individualisé, et qu'il a créé lui-même un atelier d'élèves auxquels il donne tous ses soins. Ses deux portraits de Duquesnoy et d'Hemling sont gravés dans un bon sentiment; la finesse et la souplesse du burin, sont les qualités qui distinguent particulièrement le talent de M. Desvachez. Nous l'engageons à se garer de l'industrie commerciale qui envahit tout et à produire de temps à autre une œuvre importante qui force le public à se souvenir qu'il existe en Belgique quelques jeunes hommes de talent et d'avenir. M. Verswyel est de ce nombre, c'est peut-être le seul graveur indigène qui ait un cachet original; il est vrai qu'il n'est pas élève de l'*École* et qu'il a puisé auprès des vieux maîtres flamands la physionomie toute particulière de son talent. Il a compris que l'école de gravure belge devait être coloriste avant tout, puisque c'est là le sceau, la marque originelle et traditionnelle de ses artistes.

L'école de gravure sur bois s'est plus que l'autre encore ressentie de ce démembrement fâcheux; elle n'existe plus aujourd'hui qu'à l'état de souvenir. Et cependant, il y avait en Belgique, les éléments d'une école forte et puissante qui aurait porté au loin la représentation des artistes belges. On s'est arrêté au beau milieu du

chemin ; on a inventé *l'imagerie nationale* pour succéder aux *Scènes de la vie des Peintres* et aux *Missels* de Hanicq ; c'est tomber dans l'ornière. Il y a plus, c'est même une dérision! Trouvant à peine des ressources suffisantes dans leur travail pour les besoins de leur existence, nos graveurs sur bois se sont mis à essayer la manière noire afin de s'ouvrir de nouveaux débouchés. Les planches exposées par M. W. Brown sont de ce nombre. Cet artiste a mieux compris la couleur que les autres ; il est plus accentué dans sa manière, moins fade dans son burin ; son portrait de Rembrandt est la preuve de l'excellente voie dans laquelle il est entré. Nous regrettons qu'il n'ait pas eu le temps de terminer son portrait de la Reine ; une épreuve de cette planche lui aurait acquis de vives sympathies. Il est fâcheux que, quelques-uns de nos artistes éminents, suivent plutôt en cela les idées de la routine, que leurs instincts particuliers et qu'ils aient un préjugé contre ce genre de gravure, car nous croyons qu'il est appelé à leur rendre de très-grands services.

Tous les hommes qui ont suivi le progrès de l'art en Belgique ont vu avec peine la marche et les tendances de l'école ; les uns les ont signalées en plus d'une circonstance, les autres se sont mis en travers ; mais rien n'y a fait, sa mort était résolue.

Entre autres documents historiques nous citerons ici l'un des derniers *rapports* de l'ancien administrateur de cette école. Il s'adressait alors à M. le Ministre de l'Intérieur dans la persuasion qu'il y avait encore remède possible au mal. L'état de l'école de gravure n'a jamais été mieux défini et les besoins qu'il signalait à cette époque sont encore les mêmes aujourd'hui, voilà pourquoi nous croyons utile de reproduire ce document qui ne sortira probablement jamais des cartons du ministère où il est enfoui.

« Monsieur le Ministre,

» Lorsque j'eus l'honneur de vous écrire, au mois de septembre dernier, pour vous prier de vouloir bien remplir les cadres des professeurs de l'*École royale de gravure* et de compléter, par des règlements plus larges la réorganisation de cet établissement, j'obéissais non-seulement à un devoir de ma position d'administrateur de l'Ecole, mais encore, je me faisais l'écho d'un besoin vivement senti, l'appui d'une mesure généralement réclamée.

» Permettez-moi, Monsieur le Ministre, de venir éclairer de nouveau votre religion sur diverses améliorations que l'expérience m'a fait reconnaître désirables et souffrez que je vous exprime mes idées sur

la nature, la portée et le but que devrait avoir l'enseignement dans l'école pratique fondée par le Gouvernement.

» Les études y sont de plusieurs natures, vous le savez. Il y a une classe de gravure sur cuivre, une classe de gravure sur bois, pour lesquelles l'enseignement devrait être tout à fait différent : je veux dire, que pour chacune de ces deux classes il faut des hommes tout à fait *spéciaux* pour les diriger. Il n'en est rien. L'article 4, de l'arrêté du 3 décembre 1839, qui nomme le professeur de gravure sur cuivre à la *direction générale* de l'enseignement, me paraît de nature à donner une fausse direction à certaines parties de cet enseignement. Quelque talent que possède un artiste, il ne peut être universel ; par conséquent, les connaissances pratiques *toutes particulières* dont il faut faire preuve, dans l'une des deux catégories d'études ne peuvent être, selon moi, applicables ni appliquées sans danger à l'autre. Ainsi, à l'esprit qui règne dans l'article 28, — « *Chaque professeur a la police de sa classe,* » — on aurait pu ajouter : « *et dirigera l'enseignement des études en se conformant au programme arrêté par le Gouvernement.* » De cette manière on rentrait dans la question de spécialité et on évitait la question de conflit.

» En déposant entre les mains d'un seul la *direction générale*, il en peut résulter des conséquences funestes pour l'avenir, en ce sens, d'abord, que les études peuvent dégénérer en systèmes préconçus, et en cet autre sens, que l'on pourrait faire prévaloir des doctrines artistiques qui ne seraient, ni dans le sentiment de notre école nationale, ni dans les habitudes, ni dans la manière de voir des artistes du pays. La nationalité du but doit, avant tout, selon moi, servir de point de départ aux études et le Gouvernement doit veiller à ce que l'on ne s'en écarte jamais.

» Il est résulté souvent de ces différentes manières de voir que j'ai eu l'occasion de vous signaler, des distinctions fâcheuses entre les deux arts — gravure sur cuivre et gravure sur bois; — on a voulu faire ressortir la prééminence de l'un au détriment de l'autre. C'est là une injuste prévention, Monsieur le Ministre, que je me crois obligé de combattre, bien que je sois persuadé, à l'avance, que votre esprit éclairé ne la partage pas. On n'est pas plus artiste par cela seul que l'on intaille le cuivre ou l'acier, que parce que l'on échope le bois ; on est artiste quand on a du talent, de quel que nature que soit l'œuvre que l'on produise ; et généralement, on mesure la valeur intrinsèque d'un homme, non pas à la valeur de ses outils, mais à la hauteur de son mérite.

» Le devoir du Gouvernement, doit donc être, selon moi, de diriger les études vers un but qui soit en harmonie complète avec les idées et les besoins du pays, aussi bien qu'en rapport direct avec les tendances de l'école. Voilà pourquoi, je me suis cru souvent fondé à demander que la classe de gravure en taille douce prît une autre direction et s'adonnât de préférence à la *manière noire*. De l'avis de tous les artistes et de tous les hommes qui ont l'intelligence de l'art, il a été reconnu qu'elle se rapprochait davantage de la manière de nos anciens maîtres flamands et qu'elle était le seul genre qui s'adaptât merveilleusement à leur physionomie particulière.

» Quand Pontius, Bolswert et quelques autres hommes de cette trempe interprétaient la grande école qui a été et qui sera toujours l'orgueil de notre pays, que cherchaient-ils, avant tout? — La couleur! — parce qu'ils sentaient que c'était l'élément prédominant de l'école, le côté saillant de ses tendances; parce qu'ils comprenaient, enfin, que leur mission, à eux traducteurs fidèles, était de reproduire sans additions, perfectionnements ou corrections, les œuvres de ces maîtres par lesquels ils ont immortalisé leur nom et leur talent. En poussant l'école dans cette voie, c'est rentrer naturellement dans la question de nationalité.

« Quant a ce qui concerne la classe de gravure sur bois, sa route est également toute tracée. Le but qu'elle poursuit depuis neuf ans * est assez patent. D'une part, les professeurs qui la dirigent se sont appliqués à former des artistes habiles (et non des tailleurs de bois, quoi qu'on en ait dit.) De l'autre, elle a puissamment concourru à répandre au loin le nom des artistes belges en travaillant incessamment à l'illustration de la librairie nationale. Que l'on ouvre les publications faites par nos éditeurs pendant

Ce mémoire porte la date du mois d'octobre 1846.

cette période de neuf années et l'on aura bientôt acquis la certitude que la gravure sur bois, — que ces mêmes éditeurs étaient obligés d'aller chercher fort loin et de payer fort cher. — a été portée chez nous à un très-haut degré de perfection, grâce à l'établissement fondé par le Gouvernement. Est-ce que les œuvres des frères Brown, de Pannemaeker, de Lacoste, gravées d'après Madou, Dekeyser, Lauters, Huart et tant d'autres, ne sont pas de petits chefs-d'œuvre d'esprit, de goût, de verve, de finesse, de spontanéité? Est-ce que les grandes planches d'après Rubens et Van Dyck faites pour les *Missels* de Hanicq ne sont pas des œuvres sérieuses au dernier point? Est-ce que les *quatre mille dessins* sur bois faits par un seul artiste, — M. Hendrickx, — ne sont pas, pour la plupart de ravissantes compositions empruntées aux fastes de notre histoire? — Où sont passés ces quatre mille dessins fruit de l'imagination et du travail d'un seul homme? Compulsez, M. le Ministre, les publications faites depuis neuf ans, feuilletez, les livres illustrés en cours d'exécution et vous aurez bientôt acquis la preuve matérielle que ces œuvres ont servi à donner de l'importance au nom belge en popularisant au dehors, non-seulement le talent de ses artistes, mais encore en relevant la librairie indigène. Tout cela n'en est pas moins de l'art et de l'art de bon aloi.

» On a souvent abusé des mots, Monsieur le Ministre, pour répandre de fausses insinuations. De ce que le commerce et l'industrie ont besoin du secours de l'art, on a supposé que l'art se faisait exclusivement industriel et boutiquier. C'est une grosse erreur que votre esprit droit et éclairé doit repousser avec force. A ce compte, on ne ferait rien qui ne soit taxé d'industrialisme, car une estampe sur cuivre est tout aussi bien un objet de commerce qu'une estampe sur bois, elles servent tout aussi bien à l'illustration d'un livre l'une que l'autre et très-souvent dans cette lutte, la gravure sur cuivre reste au-dessous de la vignette sur bois; tout cela dépend de l'artiste qui a exécuté l'une ou l'autre. La seule différence pour le consommateur, c'est la bonté de l'œuvre et l'infériorité de leur prix. Ceci me ramène naturellement à ce que j'ai déjà eu l'honneur de vous dire : Que c'est bien plus le mérite de l'artiste qui fait l'œuvre, que la matière brute sur laquelle elle est exécutée.

« Un fait d'une gravité plus haute ressort aujourd'hui, Monsieur le Ministre, de la nécessité où se trouve le Gouvernement de réorganiser l'Ecole de gravure sur des bases plus larges. J'ai déjà eu l'honneur de vous faire entrevoir ce qui manquait à la classe de *calcographie*, — gravure sur cuivre, — je continue en énumérant les avantages et les besoins de la classe de *xylographie*, — gravure sur bois. — Cette dernière se trouve aujourd'hui dans la position de l'agriculture, elle manque de bras ; de moyens de production puissants. Nos éditeurs sont-là, bouche béante, avec de nombreux travaux en portefeuille, travaux qu'ils sont obligés de faire exécuter ailleurs *, en attendant qu'il plaise au Gouvernement de protéger leur industrie en donnant un plus grand développement aux seuls éléments de succès qui peuvent la consolider. Donnez-leur, Monsieur le Ministre, les moyens de produire sur une large échelle et vous verrez qu'après avoir remué des millions, ils sauront encore remuer des idées pour l'honneur du pays.

» Méconnaître l'importance et l'utilité de la xylographie, dans les circonstances présentes, ce serait nier l'importance et l'utilité du soleil. De même que celui-ci est destiné à échauffer et à féconder le sol, l'autre est appelée à éclairer et à féconder l'intelligence. Le peuple a besoin d'être éclairé et instruit; c'est avec de beaux et bons livres à illustrations bien faites, bien comprises, que l'on parviendra à former son goût, son cœur et son esprit. C'est en parlant à ses yeux que l'on fera pénétrer dans son âme ces grands sentiments d'honneur, d'héroïsme, de dévoûment à la patrie; c'est en lui retraçant les plus beaux faits de ses ancêtres, qu'on le prédisposera à marcher sur leurs traces; c'est en lui montrant l'utilité, le but, la beauté de

* Il est constant que des éditeurs belges ont été obligés, et le sont aujourd'hui plus que jamais, de faire graver leurs bois à Paris, chez MM. Best et Leloir, Hebert, etc. Ce qui n'était qu'accidentel en 1846, époque où ce rapport a été envoyé est devenu très-ordinaire depuis le démembrement de l'École de xylographie.

(*Note de l'éditeur de la Revue.*)

monuments qu'on lui apprendra à les respecter et à les conserver ; c'est en le familiarisant avec les scènes qui reproduisent ses mœurs, ses habitudes, ses costumes, ses anciens usages, qu'il apprendra son histoire nationale ; c'est, en un mot, par tous ces moyens de séduction morale, artistique et historique, que l'on arrivera à faire d'excellents citoyens.

» Ainsi, vous le voyez, Monsieur le Ministre, à quelque point de vue que l'on se place, la nationalité du but et la nationalité de l'art se trouvent victorieusement résolues. »

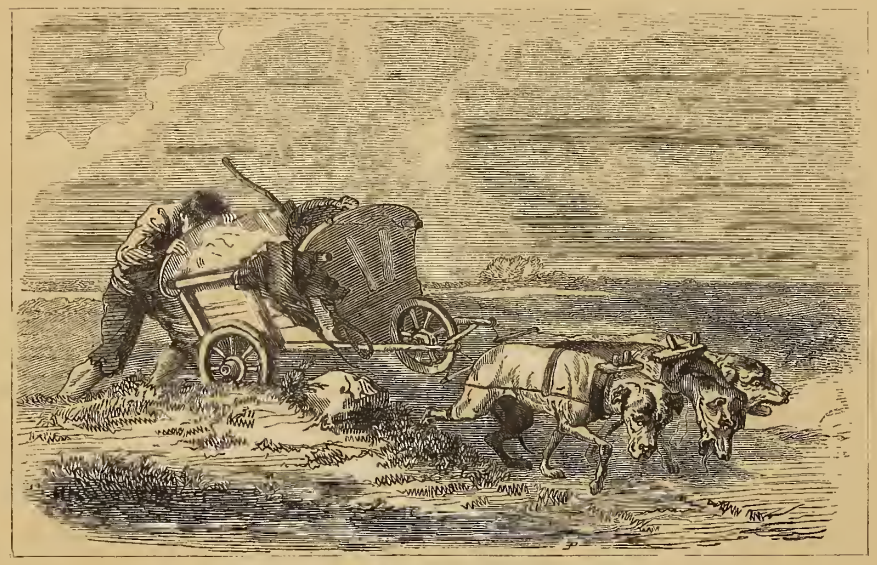
» Je suis. etc.

» DEWASME-PLETINCKX,

» Administrateur de l'École royale de gravure. »

Après de tels faits quoi dire? A de tels arguments aussi nettement posés, quoi répondre? Le côté artistique de la question est non moins bien envisagé que le côté moral ; nous ne pouvons donc que déplorer, une fois de plus, la funeste erreur du Gouvernement qui n'a pas compris la portée d'un établissement de cette nature et de cette importance. L'avenir dira si nous avons eu raison !

Il y a d'ailleurs, un fait bien positif, bien évident ; c'est que l'état d'abaissement et d'infériorité relatif dans lequel se trouve la gravure en Belgique est honteux pour le pays, et l'on ne comprend pas, qu'après avoir fait des sacrifices pendant une dixaine d'années, — sacrifices qui avaient déjà commencé à produire leurs fruits, — le Gouvernement ne les ait pas prolongés, jusqu'à ce qu'il se soit élevé une école au moins digne de la grande école de Rubens et des maîtres qu'ils étaient chargés d'illustrer.



J. STEVENS. PINXIT. E. PUTTAERT SCULPt.

UN MÉTIER DE CHIEN.

§ XXIX.

LA MINIATURE, LE PASTEL, L'AQUARELLE,

LES DESSINS, LA LITHOGRAPHIE ET LA LITHOCHROMIE.

MM. MAXIME DAVID. — ÉD. DE LA TOUR. — CH. DE LA ROCHE. — HERMINIE MUTEL. — ROCHARD. LAUTERS. — NINA BIANCHI. — STROOBANT. — MOUILLERON. — SCHUBERT, — VANDERHECHT.

Les préventions les plus injustes et les plus imméritées s'attachent encore aujourd'hui aux artistes qui se livrent à chacune des spécialités indiquées en tête de ce chapitre. La plupart des peintres d'histoire, classificateurs par instinct, ont la déplorable habitude de considérer comme leurs inférieurs les artistes qui pratiquent le pastel, la miniature, l'aquarelle ou la lithographie. Il n'y a pas un de ces *grands hommes* cependant, qui, s'il voulût prendre une plaque d'ivoire, un crayon lithographique, ou un bout de pastel, ne fît en *fiasco* des plus complets. Il faut leur pardonner ces petits mouvements d'orgueil ; chacun a ses faiblesses !

Quant à nous, qui méprisons souverainement les catégories et qui n'avons d'affinité que pour les vrais talents, sous quelque forme qu'ils se produisent, nous trouvons qu'il faut autant d'études pour faire un bon peintre en miniature, que pour

faire un bon peintre d'histoire et qu'il en faut beaucoup plus pour faire un bon aquarelliste qu'un médiocre paysagiste. Il est résulté de ces préventions et de ces fausses idées des anomalies bien singulières. La miniature n'est presque jamais représentée dans les jurys d'examen, ni même au sein des académies. Cela tient aux préjugés dont nous parlions tout à l'heure, préjugés qui ne sont ni justifiés, ni raisonnés. En cela comme en beaucoup d'autres choses on suit les errements de la routine, et la routine est la voie de perdition par où passent et s'attardent les hommes et les sociétés.

Quoi qu'il en soit, de tout ceci, la miniature n'en est pas moins représentée à l'exposition de Bruxelles par trois ou quatre peintres d'un talent incontestable. Ce sont MM. Maxime David, Édouard De La Tour, Charles De La Roche, Rochard et Mlle Herminie Mutel.

M. David est le plus fin de tous ces portraitistes, il y a quelque chose d'onctueux dans sa manière qui rappelle assez volontiers celle de la célèbre Mme de Mirbel.

M. Édourd De La Tour est plus ferme, plus accentué, moins vaporeux; mais il n'est peut-être pas aussi fin de ton. Cependant, ses portraits de MM. Gallait, Eugène Verboeckhoven et surtout de la charmante Mme Suys, sont de la meilleure facture, du modelé le plus puissant; en un mot, ce sont des portraits de style où la richesse du ton le dispute à la finesse d'expression.

M. De La Roche, élève du maître de ce nom, appartient à l'école de M. Maxime David. Ses miniatures sont gracieuses; ses chairs ont de la finesse et ses tons une grande transparence en même temps qu'ils sont modelés avec beaucoup de soin. M. Charles De La Roche est un jeune homme qui, s'il continue à marcher dans cette voie occupera incontestablement, une très-belle place dans l'école des miniaturistes. Nous l'attendons à la prochaine exposition.

M. Rochard est un peintre consommé; le pastel, la miniature, la gouache, l'aquarelle, la mine de plomb, la peinture à l'huile, tout lui est familier et il cultive tous ces genres avec un succès égal. M. Rochard n'a pas moins de trente-trois numéros inscrits au catalogue. Il y a dans toute cette collection des miniatures charmantes de finesse et d'une délicatesse de ton incroyables. Il faut dire aussi, que M. Rochard ayant habité pendant longtemps l'Angleterre a presque toujours eu des Anglais pour modèles, et que le sang de cette nation est d'une richesse à nulle autre pareille, ce qui donne aux peintures de cet artiste une couleur toute particulière.

Sans avoir la mâle vigueur des pastels de M. Aubin, ceux de M. Rochard, se distinguent cependant par une grâce infinie et des poses toujours excessivement variées.

Le talent de Mlle Mulet nous est connu depuis longtemps. Les portraits qu'elle a exposés attestent des études sérieuses et une délicatesse de teintes qui s'allient admirablement à toutes les autres qualités que l'on aime à retrouver dans le talent d'une femme. En général, les miniaturistes ne sont pas nombreux à notre exposition, mais ils y sont parfaitement bien représentés.

Après M. Aubin, Mlle Nina Bianchi tient la palme du pastel avec M. Paul Lauters. Mlle Bianchi pour le portrait, M. Lauters pour le paysage, genre dans lequel il est habitué à compter de nombreux succès. Sa *Forêt* est d'une dimension peu ordinaire, métriquement parlant, mais elle n'est peut-être pas à la hauteur habituelle des productions de cet artiste. M. Lauters est excessivement variable dans ses goûts; il a abordé tous les genres avec bonheur, mais quand il les a scrutés sous toutes les faces, quand il en a exprimé toutes les béatitudes artistiques qu'il y cherche, il se repose en vainqueur. Il a fait la lithographie en maître; il a traité l'aquarelle et le pastel en maître, aussi l'on sent déjà une sorte de lassitude dans ses récentes productions. Enfin, il a abordé audacieusement la peinture à l'huile et sa *Vue des environs de Hal* nous prouve qu'en persistant dans cette voie il y cueillera aussi des lauriers.

Il y a un article du règlement qui interdisait l'entrée des *copies* à l'exposition; le jury a fait preuve de savoir vivre et d'une galanterie proverbiale en recevant le beau pastel de Mlle Nina Bianchi, intitulé : *La Fille de Jephté*, — lequel n'est autre que la pâle copie d'un très-beau tableau de M. Lehmann, exposé au salon de Paris en 1843 ou en 1844. La date après tout n'y fait rien, elle se trouve cachée par la maladresse.

M. Stroobant est un de ces artistes qui n'ont pas d'initiative, mais qui ayant acquis une grande facilité d'exécution en profitent pour singer les autres. Il a vu que M. Lauters obtenait des succès dans le paysage au pastel,—genre qu'il a à peu près créé en Belgique, — aussitôt M. Stroobant s'est mis à fabriquer le pastel. Il va sans dire qu'il est resté au-dessous de son maître et que ses œuvres n'ont ni la puissance de ton, ni la vérité de celles de M. Lauters. Presque toujours il s'égare dans une gamme de tons faux, blonds et cuivrés dont il ne fait sortir que des impossibilités permanentes. Si encore toute cette poussière verte avait un air de naturalité, on ne

dirait rien ; mais on sent que ce sont des paysages faits au coin du feu, avec une imagination de coin du feu.

M. Stroobant s'est essayé cette année dans la peinture à l'huile, mais les succès qu'il y a obtenus n'ont pas dépassé la salle de bal pour laquelle ils avaient été tentés. Attendons ; — toutefois, notre opinion est, que M. Stroobant est un de ces artistes que l'on a trop gâtés et qui sautent aujourd'hui à pieds joints par-dessus les obstacles de la pratique, parce qu'ils ne connaissent pas les difficultés qu'il faut éviter pour les vaincre. Où cela le conduira-t-il ?—C'est ce que nous ne savons pas. Seulement nous croyons qu'il aurait beaucoup mieux fait de se livrer exclusivement à la lithographie dans laquelle il s'est acquis une certaine réputation.

Examinons ses travaux en ce genre. Ceux indiqués au livret, se composent de quatre planches appartenant à l'ouvrage sur la Belgique, édité par M. Mucquart, et deux autres appartenant aux *Souvenirs de Voyages*, publiés par M. le baron de Pecllaert.

Nous retrouvons, dans ces différentes œuvres, ce que M. Stroobant a toujours été, lithographe habile et exercé. Si son crayon n'a pas de vigueur, il est au moins souple et fin ; c'est une qualité que personne ne peut lui contester. Il est seulement fâcheux qu'une faiblesse du nerf optique ou du rayon visuel vienne constamment affaiblir la puissance de ses travaux lithochromiques. Personne encore à Bruxelles n'a compris ce genre que l'on a pris à l'Angleterre et à la France où les travaux de cette nature ont été poussés à un très-haut degré de perfection. Toutes les planches à deux ou trois teintes, que l'on fait dans ce pays, ont toujours l'air d'être à demi-effacées et elles sont enveloppées dans un brouillard lithographique qui fait voir que l'on ne se rend pas un compte exact de ce que doit être cet art nouveau. La lithochromie est une aquarelle faite à la presse au lieu d'être faite à la main. Or, toutes les fois qu'une planche imprimée de cette façon ne remplira pas ces conditions, on sera toujours à côté de la vérité. Les Anglais font en ce moment une série d'essais qui sont parfaitement faux ; soit que ces travaux ne soient pas dirigés par des artistes, soit qu'ils ne comprennent pas l'effet de l'immixtion des couleurs superposées, ils n'arrivent encore qu'à faire des lithochromies violacées du ton le plus désagréable. Seul Louis Haghe a manifesté des tendances originales et un goût parfait ; son troisième volume des *Monuments de la Belgique et de l'Allemagne* est bien supérieur aux deux premiers : c'est un chef-d'œuvre d'exécution.

Paris comprend mieux la lithochromie; il se fait chez Le Mercier des travaux importants en ce genre, et en dehors de quelques planches publiées dans *le Moyen Age et la Renaissance*, il exécute une série de Vues de Ville et de monuments architectoniques dont l'ensemble est admirablement bien compris. J'ai vu entre autres planches le *Palais de justice de Rouen* qui est une double merveille au point de vue artistique et lithochromique.

Espérons que nos artistes comprendront cette manière, appelée à rendre de grands services à l'art et qu'ils abandonneront leurs fades contre-épreuves pour se livrer à des études plus complètes et surtout plus en harmonie avec les progrès actuels.

Quand on considère les travaux de l'artiste français Mouilleron, dans la lithographie proprement dite, on est étonné de la puissance et de la vigueur de ton auxquelles cet artiste distingué est parvenu à atteindre. Ce ne sont plus les fadeurs de la lithographie belge, ni la secheresse gourmée de la lithographie allemande; c'est quelque chose de nerveux, de gras, de plantureux et de chaudement coloré. Il suffit d'examiner les planches exposées par cet artiste pour voir que l'on est là dans un monde nouveau dont on ne connaît encore ni la forme, ni la trituration, ni les secrets. Espérons que nos artistes étudieront ce genre et qu'ils arriveront au moins à le singer, sinon à le reproduire ou à le perfectionner.

Nous devons constater en passant un fait qui s'oppose à tout développement et à tout progrès bien sensible dans l'art de la lithographie, c'est que la plupart de nos artistes belges ne sont pas *dessinateurs*. Expliquons-nous catégoriquement à cet égard. J'entends par dessinateur tout homme qui a fait des études préalables et qui sait convenablement dessiner une figure d'après nature. La plupart ignorent complétement les éléments qui sont la base de l'art. Ils manient parfaitement le crayon, en apparence, ils connaissent la routine du métier, mais ils ne savent pas un mot de la science artistique qui donne non-seulement de la puissance et de la vigueur, mais encore de l'assurance au talent. Ils cherchent, ils pataugent, ils tâtonnent dans les ténèbres, et cette impuissance native perce toujours dans les ouvrages les mieux manuellement exécutés. C'est l'histoire du mannequin et de la robe de velours, c'est l'histoire du renard et du buste: — belle tête vraiment, mais de cervelle point!

Un seul artiste, en Belgique connaît son métier et son art, c'est M. Schubert. Il sait dessiner. On est à peu près sûr avec lui qu'une main, un pied. un œil seront toujours à leur place et qu'il ne faudra pas se creuser la tête pour arriver à com-

poser un assemblage humain. L'absence de cette qualité essentielle est ce qui explique la faiblesse de l'art de la lithographie en Belgique. La jeunesse qui s'élève comprend mieux les besoins de l'art et fait des études plus sérieuses ; nous l'engageons à continuer dans cette voie où elle recueillera plus tard gloire et succès. Qu'elle imite M. Schubert, c'est un artiste consciencieux et savant. La pratique manuelle sans la science de l'artiste n'est rien ; et tous ceux qui ne suivront pas cet avis, ne seront jamais que de pauvres graineurs de pierres plus ou moins habiles, dont les œuvres n'auront ni portée, ni succès, ni avenir.

M. Schubert a été récompensé de ses travaux et des soins qu'il apporte à ses beaux portraits par une croix de chevalier dans l'ordre de Léopold. C'est justice. M. Schubert est à peu près le seul dessinateur lithographe qui comprenne l'art en artiste ; il est le seul qui sache le couvrir du manteau du praticien le plus habile, en même temps qu'il le relève par la pensée, la puissance, la finesse du sentiment. M. Schubert, en un mot, est un artiste qui pense, les autres, sont des machines qui exécutent.

Quelques dessinateurs et aquarellistes se sont également fait remarquer au salon, mais leur nombre est si restreint, qu'à part MM. Soulès, Lauters, Jules Hubner, Français, Coumont et Mme O'Connell, et Melle Rosa-Bonheur, le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.

M. Vanderhecht est un de ces dessinateurs dont on n'a jamais rien vu de saillant, mais dont les prétentions artistiques sont bien supérieures au talent réel. Ce sont de ces natures molles et paresseuses qui passent leur vie en contemplation devant un bout de fusin et qui sont étonnées que le monde ne s'occupe pas d'elles, quand il leur a plu d'exposer dans un salon deux ou trois dessins noirs comme la peau du diable et indéchiffrables comme des hiéroglyphes. Nous connaissons une multitude de ces rêveurs sublimes qui blasphèment contre la société et qui trouvent que leur petit mérite n'est pas suffisamment récompensé. Eh ! bon Dieu, nains que vous êtes, faites-donc quelque chose pour la société et la société vous récompensera ! — Nous ne vivons plus dans un temps où la gloire va trouver les artistes, il faut que les artistes courent après la gloire et qu'ils lui fassent une cour assidue. Ce n'est pas en fumant des cigares au coin du feu et en regardant filer les étoiles que l'on parviendra à acquérir de la réputation ; la réputation est l'apanage des travailleurs, des hommes forts, des natures intelligentes !

§ XXX.

LES PAYSAGISTES

A L'EXPOSITION.

MM. FOURMOIS. — KINDERMANS. — QUINAUX. — KUHNEN. — ROELOFS. — BODEMAN. — DE KNYFF, — KUYTENBROUWER. — TAVERNIER. — BOHM. — STOCQUART. — VERWÉE. — ACHENBACH. — LEU. — KALKREUTH. — PORTMAN. — TIDEMAN ET GUDE. — KOEKOEK. — TENKATE. — LEICHERT. — METZ. — STEFFAN. — LAMBINET. — FRANÇAIS. — CABAT. — ANASTASI. — TROYON.

Il y a un fait évident, palpable, incontestable qui ressort de l'examen de toutes les œuvres envoyées à l'exposition générale de Bruxelles; c'est que le paysage y tient non-seulement en nombre, mais en supériorité une place considérable.

Il ressort un autre fait non moins évident, de la comparaison établie entre toutes ces écoles réunies ; c'est qu'il y a progrès manifeste pour la nôtre et qu'elle a complétement changé d'allures et de manière depuis une demi-douzaine d'années, — c'est-à-dire depuis nos deux dernières expositions. Celle-ci portera donc ses fruits, à n'en pas douter, et il est à peu près certain, qu'au train où vont les choses, il y

aura transformation complète dans un temps très-rapproché. Posons nous, en effet, ces trois questions bien simples :

Qu'était l'école, il y a six ans et quels étaient ses chefs?

Qu'est l'école aujourd'hui et quels sont les artistes qui dirigent le mouvement?

Quelles sont ses tendances et le but vers lequel elle marche?

A la première de ces questions nous répondrons par des faits avérés. Il y a six ans, il n'y avait pas d'école de paysage proprement dite. On tâtonnait, on essayait; chacun marchait sans frein, sans bride et sans but. Les écoles de Paris, de Genève et de Dusseldorff n'avaient pas encore fait il est vrai, irruption dans nos expositions publiques et c'est à peine si nous connaissions de nom François Troyon, Cabat, Corost, Jules Dupré, Lambinet, Anastasi, Diday et Calame de Genève, Achenbach, Leu, Kalckreuth, Portman de Dusseldorff, et tous ces hardis novateurs qui renversaient les *feuillés académiques* des Bertin, des Bridault et des Turpin de Crissé, comme autrefois Géricault, Delacroix et Decamps avaient renversé les mannequins de David.

Il y a six ans M. Kuhnen était le roi du paysage; son *Soleil couchant*, illuminait tout le salon, Fourmois auprès de lui était pâle, indécis, monotone; on lui reprochait de copier Winants, et Kindermans travaillait son Koekoek d'une manière déplorable. En un mot, on n'avait pas de but déterminé, pas d'idées arrêtées; on pataugeait entre le vieux Van Assche, le verdoyant de Jonghe ou le jaunâtre Ducorron, sans trop savoir s'il valait mieux copier la nature que les paysagistes anatomistes de l'école hollandaise et de l'école allemande.

L'invasion eut lieu; Calame nous arriva avec son *Temple de Pestum*. Achenbach avec sa *Marée basse* et toute la phalange française, — Decamps et Roqueplan en tête — nous révélant une autre manière, forte, puissante, énergique, procédant par grandes masses et par empâtements solides, au lieu de ce *miniaturisme* hollandais, abrutissant pour les yeux, le corps et l'esprit. A dater de ce jour une nouvelle route fut tracée et suivie. Quinaux, Kindermans et Fourmois lui-même, voyant qu'ils faisaient fausse route, transformèrent leur manière. Kindermans fut celui qui poussa le plus loin ses études, et tous ceux qui ont suivi depuis quelques années la marche de l'art dans notre pays, doivent se rappeler avec plaisir sa très-jolie *Vue de l'emblève*, laquelle fit alors une sensation extrême. Quinaux le suivit de près. Aujourd'hui c'est le tour de M. Fourmois; il marche à l'Hobbéma et au Rusydael

Bles, (David) pinxt.

Imp 10, Passage du Prince

Warnds lith.

UN JEUNE MENAGE ET UNE VIEILLE TANTE.

d'une manière fabuleuse. Ce paysagiste n'en est pas encore arrivé au point de ce créer une individualité tranchée, mais nul doute qu'il n'y parvienne maintenant s'il persiste à marcher dans la voie où il vient de s'engager. Son *Moulin à eau* est une des belles choses du salon. On ne retrouve là, ni le style pittoresque, ni la précision qui distinguent les paysagistes allemands ; on n'y retrouve ni la puissance d'exécution, ni le style qui distinguent la plupart des paysagistes français; mais il y règne une poésie douce, mêlée à une couleur tranquille, fraîche, naturelle, légèrement teintée de mélancolie et relevée par une exécution supérieure. Ce n'est ni le réalisme de l'écode allemande ni la fougue brûlante de l'école française ; c'est quelque chose d'hollando-germain frotté de Ruysdael et d'Hobbéma. On ne peut pas accuser le site d'agir sur les sens ou l'espit, car rien n'est moins pittoresque que le sujet choisi par M. Fourmois, c'est un vieux moulin tout couvert de chaume, garni de planches moisies et entouré d'un paysage d'une candeur inouie, sans montagnes, sans oscillations de terrain, sans le moindre accident de végétation et n'offrant qu'une petite mare d'eau en avant avec des horizons bien plats et des lointains assez insaisissables. Jamais coin de terre ne fut plus calme, plus inhabité, — excepté cependant, par une petite couvée de canards qui viennent barbotter à la surface tranquille des eaux. — Ce sont les seuls hôtes vivants de ces lieux ; et si la roue du moulin ne déversait pas en tournoyant ses eaux bouillonnantes sur le *bief* inférieur, on périrait d'ennui dans ce paysage triste comme une *églogue* de Virgile.

L'harmonie qui règne dans ce tableau est sa qualité principale et l'espèce de dédain que M. Fourmois affecte aujourd'hui pour les détails, nous prouve qu'il comprend le paysage à la manière des grands maîtres. Nous lui souhaitons maintenant un peu plus d'accentuation dans la touche, plus de vigueur dans la palette et tout ira bien.

M. Quinaux et M. Kindermans ont fait un temps d'arrêt cette année, mais dans cette halte que l'un a faite à l'*Entrée d'un bois* et l'autre dans *le Grand Duché de Luxembourg*, nous sommes bien aises de constater qu'il n'y a pas dégénérescence. Les deux petits tableaux de ces deux artistes sont pleins d'excellentes qualités ; nous sommes mêmes portés à croire que la dimension assez grande donnée à l'œuvre qu'ils ont cru être *la principale*, a été la cause du peu d'effet qu'ils ont produit.

M. Kuhnen s'est laissé un peu distancer; il n'a pas assez suivi le mouvement de l'école. A tort ou a raison, il faut être de son siècle; « *il faut savoir hurler avec les*

loups, » comme dit le proverbe : c'est à cette condition seule que l'on peut atteindre au succès. M. Kuhnen n'en est pas moins pour cela un paysagiste éminent, son *paysage boisé* qui appartient à M. le colonel Biret est une œuvre pleine de finesse et d'une délicieuse délicatesse de pinceau ; mais cet excès même de délicatesse nuit peut-être un peu à l'ensemble de l'œuvre. M. Kuhnen s'est trop appesanti sur les détails et il doit le savoir mieux que personne, l'*art des sacrifices* est une des plus belles prérogatives du talent chez les artistes qui savent s'y résoudre. Tout est loin d'être perdu pour M. Kuhnen; c'est un de ces travailleurs que rien ne rebute, qui cherchent la pierre philosophale de l'art avec le courage et la conscience d'un alchimiste et qui sont d'autant plus sûrs de leurs succès que leur talent ne leur à presque jamais fait défaut. M. Kuhnen a encore cela de bon, c'est qu'il est familier avec les écoles allemandes au milieu des quelles il est né et qu'il n'a qu'à vouloir pour pouvoir.

La réponse à la dernière question que nous avons posée en tête de ce chapitre se trouve naturellement résolue par ce que nous venons de dire de nos artistes belges. On voit quels sont les hommes marchant à la tête de notre école et chargés de lui donner le mouvement d'impulsion.

MM. Roelofs, Bodeman, Knyff, Kuytenbrouwer marchent résolument sur les traces de la grande école française moderne. M. Roelofs aime les effets tranchés, M. Bodeman la vigueur dans la touche et les coups de soleil appétissants, M. de Knyff est pour les empâtements solides et carrément faits ; M. Kuytenbrouwer affectionne les masses audacieuses des premiers plans. Tous ont une vigueur et une virilité de touche peu communes. M. Kuytenbrouwer surtout, est un paysagiste d'avenir. Sa manière ainsi que celle de M. de Knyff a quelque chose de grandiose, de sévère, de magistral ; les plans sont accusés nettement, carrément et l'absence des détails dénote une entente prodigieuse des lois de l'ensemble. Seulement M. Kuytenbrouwer affecte un système de couleur qui lui est propre, tandis que M. de Knyff est un naturiste plus consommé. Son *Souvenir de Sicile* est la nature vraie, vue grandement, largement et sous un aspect vraiment solennel.

Le tableau intitulé : *Après l'orage*, est une des plus belles pages exposées par M. Kuytenbrouwer. Cette grande nature, ces arbres renversés, tordus par la tempête, tout cela impressionne vivement et dénote un talent vigoureusement organisé. Si l'on veut se reporter à l'*eau forte* que nous publions dans cette *Revue*, on verra

de suite de quoi M. Kuytenbrouwer est capable, de quelle manière et avec quelle largeur il entend les beautés pittoresques de la nature.

M. Tavernier est également un artiste habile qui puise ses succès dans le travail. Aussi ses progrès sont-ils constants et sa manière de comprendre la nature s'agrandit-elle à mesure qu'il avance dans ses études. Ses *Ruines de l'Abbaye de Villers*, vues au clair de lune sont un tableau magnifique d'aspect et d'effet dont tous les détails, la perspective aérienne et la perspective linéaire sont parfaitement bien rendus.

MM. Bohm, Stocquart, Verwée ont également essayé quelques transformations dans leur manière, mais ils ne sont pas à la hauteur des paysagistes que nous venons de nommer. Ils suivent néanmoins le mouvement ascensionnel et progressif de l'école.

Quant à la réponse à cette troisième et dernière question : Vers quel but l'école marche-t-elle et quelles sont ses tendances ? — La voici :

Évidemment l'école belge de paysage marche vers le progrès et ses études tendent vers le réalisme. Toutefois, il ne faut voir dans cette tendance, ni le positivisme aride de l'école de Dusseldorff, ni le réalisme énervant et microscopique de l'école hollandaise moderne; mais c'est un réalisme emprunté à la comparaison et à l'étude simultanée de toutes ces écoles. A la France, elle emprunte sa largeur de vues, son sentiment très-vif et très-éloquent de la nature, à l'Allemagne sa forme pittoresque et sa vérité dans les détails, aux vieux maîtres flamands leur unité, leur vérité d'action, leur simplicité naïve et leur inimitable harmonie. C'est de la combinaison, de l'étude et de l'éclectisme de toutes ces écoles que sont sortis MM. Fourmois, Quinaux, Kindermans, Kuhnen, Roelofs, Bodeman, Kuytenbrouwer et quelques autres qui marchent en tête, illustrent et conduisent la phalange entière vers de grandes destinées. — Encore un peu et l'école deviendra franchement originale.

L'école allemande, surtout celle de Dusseldorff, se produit avec un cachet particulier de grandeur et de sévérité qu'on ne saurait lui contester. Elle brille principalement par la largeur de ses compositions et l'élévation de son style. Mais elle a un défaut déplorable; à côté de cette élévation de style et de forme, c'est celui de voir les détails de la nature en petit et de s'acharner à une pratique microscopique, qui la rapproche de l'école hollandaise, dans ce qu'elle a d'étroit et de mesquin.

Les paysagistes de l'école française comprennent tout autrement la nature ; ils voient en grand, ils expriment les choses dans leur masse et dans leur intelligence, sacrifiant

tout à l'effet et ne s'arrêtant à aucune de ces puérilités de pinceau qui détournent l'attention, sans rien ajouter au charme ni à la valeur. En un mot, les paysagistes français s'occupent bien plus de faire circuler l'air autour de leurs arbres et à chercher la profondeur des horizons qu'à disséquer et à compter les feuilles d'un arbre, les pierres d'une route, ou les brins d'herbe d'un pré.

Examinons un peu le tableau de M. Achenbach intitulé : *Paysage*. Nous y retrouverons tous les défauts que nous venons de signaler à côté de très-grandes beautés. Évidemment c'est splendide d'aspect ; mais quelle nature tourmentée ; quels fouillis d'arbres renversés, de rochers couverts de mousses et d'arbustes impossibles ! On dirait un coin de forêt vierge où l'on s'est plu à réunir toutes les parties les plus arides d'une nature inculte. Pas un lambeau de ciel, pas un bout de lointain où l'œil puisse errer, pas une figure humaine, pas un animal vivant, pas un oiseau ; ce ne sont que masses énormes bouleversées, arbres déracinés, rompus ou battus par les vents et au milieu de tout ce chaos de lianes, de lichens, de troncs pourris, un torrent qui se fraie un passage entre les fissures de quelques rochers chargés de mousses vertes, jaunes, de toutes les couleurs. C'est un paysage effrayant comme site, mais auquel on ne peut refuser un immense mérite d'exécution. Il y a des détails ravissants de vérité ; l'air seul y manque ; on ne pourrait y respirer et l'on se sent mal à l'aise par le cœur quand on a pendant longtemps regardé le tableau peu gracieux de cette nature sauvage. Si, à l'admirable perfection de facture qu'a déployée M. Achenbach dans cette œuvre, il avait pu joindre le mouvement et la vie que savent donner les paysagistes français, ce serait évidemment un chef-d'œuvre.

M. Leu, de Dusseldorff est moins révolutionnaire dans ses formes et dans ses effets L'un de ses paysages, — le plus beau selon moi, — représente un lac immense entouré de montagnes à pic qui viennent se mirer sur ses bords. Là encore nous manquons d'air et d'horizon, mais ce lac tranquille, ces hautes cimes bleues des montagnes, ces lignes grandement tracées, cette belle nappe d'eau couleur d'émeraude, dont la limpidité reflète tout ce qui l'environne, tout cela éveille des idées charmantes au milieu desquelles l'esprit aime à s'égarer. Malheureusement, quand on se retrouve vis-à-vis d'une exécution pâle, serrée, sèche, pointilleuse, l'illusion s'envole et l'on est obligé de reconnaître que l'école qui produit de telles œuvres, manque essentiellement de ce prestige, de ce sentiment de l'art et de la couleur qui dominent dans l'école française et dans l'école belge.

M. Leu n'en est pas moins un très-habile homme auquel nous reconnaissons un talent incontestable et une facture parfaitement distinguée. Michel-Ange s'écriait un jour en sortant de visiter les ateliers de Venise : « *Quel malheur que les Vénitiens ne sachent pas dessiner !* » Parodiant à notre tour, les paroles du grand peintre florentin, nous dirons : Quel malheur que les Allemands ne soient point coloristes!

De même que chez leurs compatriotes on retrouve dans M. Kalkreuth et Portman un profond sentiment des grands arrangements de la nature, mais une sécheresse d'exécution qu'il est vraiment pénible d'y rencontrer. Nous devons dire cependant, qu'elle est moins sensible chez M. Kalkreuth. Une certaine harmonie de coloris et une certaine science dans la dégradation des teintes, sont autant de qualités qu'on ne saurait lui contester. Son paysage aussi est plus gai, moins aride que celui de M. Portman et c'est déjà une raison suffisante, jointe à une exécution supérieure pou le placer sur la première ligne.

On dirait à voir *la Pêche de nuit en Norwége*, de MM. Tidemand et Gude, que ces deux artistes ont étudié à l'école de Paris. Ils ont un sentiment plus vrai, plus prononcé de la couleur que la plupart des peintres leurs compatriotes ; leur pâte aussi est plus grasse, leurs figures mieux campées et jusqu'au double effet de nuit et de lumière, tout nous autorise à penser que cette œuvre a reçu le jour ailleurs qu'à Dusseldorff. Dans tous les cas, que leur tableau soit exécuté dans un lieu ou dans un autre, il n'en est pas moins évident pour nous que ces auteurs ont été dépaysés, car on ne retrouve pas ce cachet profondément allemand qui caractérise tous les artistes de leur école.

Passons un peu aux paysagistes hollandais. M. Koekoek est toujours le même; imperceptible dans ses détails, minutieux jusqu'à l'exagération dans sa brosse, mais fin dans ses tons, juste dans l'ensemble de ses effets. On dirait qu'il copie la nature dans une chambre claire ou dans un daguerréotype. Il ferait une bien triste figure s'il lui fallait peindre les grands bouleversements de la nature qu'affectionnent les écoles de Genève ou de Dusseldorff. Après tout, ce n'est pas son affaire ; il lui faut des petites routes, des petites chaumières avec des petits bons hommes et des petits arbres bien peignés. On ne peut nier, toutefois, que tous ces paysages à la Gulliver ne soient habilement faits: ils n'ont précisément qu'un défaut, c'est celui d'être trop bien faits.

Nous aimons beaucoup mieux M. Koekoek dans ses *hivers*. Tout en y conservant

la finesse de pinceau qui le caractérise il est au moins vrai de ton, riche d'oppositions et d'effets savamment calculés.

M. Tenkate brille aussi par un pinceau très-précieux, mais il est plus sobre dans les détails et ses *dénicheurs de merles* ont un aspect de vérité incontestable. Les terrains sont gras et fermes, les petits marmots sont charmants d'expression et la touche de son feuillé est essentiellement spirituelle sans être niaise de fini. Il y a du bon et du très-bon dans cet artiste qui possède un grand sentiment de la nature. Qu'il tâche d'élargir sa manière de voir et tout ira bien.

Sans être aussi vrai que M. Koekoek dans ses effets de neige, M. Leichert d'Amsterdam nous a envoyé un hiver des plus gracieux et des plus aimables. C'est un hiver régence avec des talons rouges et une perruque poudrée; en un mot, c'est un hiver de bonne maison. Tout ceci n'est point une plaisanterie que nous faisons à M. Leichert, nous voulons dire tout simplement, que le site qu'il a représenté n'a pas l'apprêt de certains hivers, qui vous donnent le frisson rien qu'en les regardant. On aimerait à patiner sur cette glace unie et transparente dont la vérité est le premier mérite. Il y a aussi dans ce petit tableau des petites figures fort bien peintes, mais qui paraissent un peu exigues pour l'ensemble de la composition. Elles sont d'ailleurs, parfaitement touchées, ce qui permet de passer sur quelques légères imperfections de dessin qui s'y sont glissées.

L'école de Munich représentée par MM. Metz et Steffan, offre, à peu de chose près, les mêmes caractères que l'école de Dusseldorff. Instinct des grandes scènes de la nature, arrangements et dispositions scéniques splendides, style savant, mais puérilité semblable dans les détails, incompréhension de la couleur, inintelligence des masses et insuffisance dans l'exécution au point de vue de l'ensemble.

M. Metz a, dans tous les cas, la brosse beaucoup plus ferme que M. Steffan. On sent qu'il est familier avec les sites qu'il reproduit et que s'il y a insuffisance, elle est plutôt due à un système préconçu qu'à l'inexpérience du pinceau. M. Metz est un habile homme et ses paysages ont un mérite d'exactitude incontestable. Cela suffit pour produire des œuvres durables.

Quand on sort de tous ces glaciers, de tous ces lacs, de toutes ces forêts de sapins, on est bien aise de reposer un peu sa tête et son esprit fatigués sur les blondes moissons de M. Lambinet ou sur les prairies dorées de MM. Français, Cabat et Anastasi. Voila où est le soleil, le mouvement, la vie! Comme on est bien assis sur l'herbe de

ces pelouses et au bord de ces limpides rivières ! Quelle transparence dans les eaux, quelle clarté dans le ciel, quelle douce température, à l'ombre de ses grands arbres ! Comme on y respire bien à l'aise et sans avoir la poitrine oppressée par ces grandes lignes de montagnes couvertes de neige, par des rochers à pic, ou par des ciels de plomb ! Voilà la nature telle que nous la comprenons, telle que nous la voyons avec sa poésie comme avec sa puissante réalité. On a beau dire, l'école française a le dessus ; je ne sais rien de plus largement conçu, de mieux entendu et de plus parfaitement exécuté que les paysages des quatre artistes dont nous venons de parler. Ils fascinent ; et cependant, la plupart de ces œuvres sont loin d'être au niveau des productions capitales des artistes auxquels elles sont dues.

Nous l'avons déjà dit, maintes et maintes fois, on ne connaît pas l'école française en Belgique, ou du moins on ne la connaît qu'imparfaitement. Non-seulement les artistes qui nous expédient leurs œuvres ne nous envoient que les rebuts des expositions du Louvre, c'est-à-dire les tableaux qu'ils n'ont pas placés, mais encore les chefs d'école n'exposent pas en Belgique. Ils ont un double tort. Tort au point de vue de leur réputation, tort au point de vue de l'école que l'on dénigre avec de d'autant plus de violence qu'elle n'estreprésentée que par des *grandes utilités*, On ne se doute guère de ce que peut être un paysage bien complet de Corot, d'Aligny, de Cabat, de Français, de même que l'on n'a pas la moindre idée d'un portrait d'Ingres, d'Horace Vernet, de Paul Delaroche, de Scheffer et de tant d'autres. Il en est de même des tableaux d'histoire ; on nous envoie les excentricités. — M. Courbet en tête, et l'on ne nous fait pas voir les capacités. Quelle leçon cependant, pour nos écoles si profondément arriérées !

Pour en revenir aux paysagistes de l'école française, nous dirons que leur intervention, leur immixtion dans les écoles modernes de l'Europe a été d'un grand poids dans la ligne qu'elles suivent aujourd'hui. L'école belge, plus que toute autre a profité de ce mouvement régénérateur et au lieu de se traîner à la remorque du miniaturisme allemand et du *rococotage* hollandais, elle s'est créée un genre particulier, elle s'est tracée une route nouvelle que parcourent aujourd'hui brillamment MM. Fourmois, Kindermans, Quinaux, Kuhnen, Roelofs, Bodeman et quelques autres. De l'avis de tous les artistes, l'école française possède des qualités incontestables à côté de défauts également incontestables, mais c'est précisément de ce contraste que doit sortir cet éclectisme qui sera, sinon la perfection de l'art — car elle

n'est nulle part, — au moins son idéalité la plus tranchée, la plus expressive.

M. Troyon est un de ces hommes que l'on peut consulter avec fruit; c'est un peintre savant, un coloriste rempli de sentiment et qui comprend l'art en maître consommé. Allons, copistes intelligents, prenez-lui ses ciels transparents, ses lointains si bien sentis, son admirable harmonie d'ensemble, procédant par cette dégradation de tons qu'ils comprend si bien et laissez-lui ses empâtements des premiers plans si vous les trouvez exagérés ou incomplets. Prenez-lui sa finesse de tons, sa puissante perspective aérienne, ses formes indécises, mais vraies des horisons, et laissez-lui ses incorrections de dessin si vous le voulez. Toutefois, consultez-le et étudiez-le, car c'est un maître.

MM. Paul Flandrin, Achard et Lapito ont des systèmes; néanmoins il y a quelque chose de bon, dans leurs manières excessivement variées. Dans M. Paul Flandrin, vous retrouverez la poésie du style qui distingue les grandes compositions du Poussin; dans M. Achard, vous rencontrerez un amant forcéné de la nature et dans M. Lapito vous trouverez un magicien, un prestidigitateur incroyable. Il fait des tours de force avec sa brosse comme un autre en fait avec sa canne. C'est le paillasse du genre par son agilité. Il peint *le détail* avec autant d'adresse que les Allemands, seulement il est faux de ton comme un décors d'opéra-comique. M. Lapito n'en est pas moins un paysagiste habile, qui a fait de très-belles pages toutes les fois qu'il s'est placé en face de la nature. Nous nous rappelons mille tableaux charmants de M. Lapito, faits dans un temps où il était moins habile dans la pratique, sans doute, mais beaucoup plus heureux dans son rôle d'observateur attentif.

M. Français déroge rarement à ce principe, — la nature, toujours la nature, — voyez le paysage resplendissant exposé sous le titre : *Villa Conti à Frascati, environs de Rome.*—Comme c'est grandiose dans l'effet, dans le style et dans les masses! Comme c'est torché! diapré, pimpant, enrubanné! Comme ces jets d'eau pirouettent bien, s'enlèvent avec majesté et se détachent légèrement de ce ciel léger. Et ses personnages, comme ils sont coquets, poudrés, admirablement plantés. Nous devons dire cependant, qu'ils sont de Baron, ami de Français et l'un des peintres de genre les plus distingués de l'école française. Tout cela sent son Watteau mêlé de Salvator-Rosa, et ce qu'il y a de positif, c'est que des œuvres de cette nature appartiennent à une école haut placée dans la hiérarchie artistique.

Nous avons dit ce que nous pensons de M. Achard, cependant nous devons

Jéhotte inv.t et sculp.t Imp. des Beaux Arts, 14, passage du Prince Voucken del.t

CAIN.

uous étendre un peu sur cet artiste qui nous paraît marcher dans l'exagération même du système qu'il a adopté. M. Achard est un naturaliste matérialiste; sa poésie à lui consiste à reproduile ce qu'il voit, tout ce qui le frappe. Il ne nous fera jamais grâee ni d'un caillou ni d'un détail anguleux quelconque. Il fait du paysage comme un scuplteur fait de la plastique; on dirait qu'il modèle avec son pouce et que ce sont les rugosités et les âpretés de la nature qu'il transporte sur sa toile. Certainement on ne peut mèconnaître du talent à ce genre de paysagistes, mais ils ont un talent sans charme, sans souplesse, sans variété. Les Allemands aussi sont réalistes, cependant, ils composent leurs paysages, et à défaut de la grandeur de la manière, ils ont au moins la grandeur de la ligne, de la forme, du style. Chez les réalistes purs, il n'y a rien de tout cela; ils trouvent que la nature est assez belle de soi-même sans se donner la peine de l'arranger ni de la rectifier. Tel est le talent de M. Achard.

Quant à M. Paul Flandrin, c'est tout autre chose; on n'a pas compris sa manière de rendre la nature et on l'a accusé de faire du paysage « *comme Buffon faisait de l'histoire naturelle, sans sortir de son cabinet.* »

La critique qui a fait cette observation ne s'est pas rendu compte de ceci; c'est que M. Paul Flandrin est un peintre de *paysages historiques* et non un peintre de paysage, proprement dit. Semblable au Titien, au Poussin, au Gouaspre. Il cherche les grandes lignes, il rêve les grands effets et il fait *du style* dans ses arbres, dans ses terrains, dans ses masses de lumière ou d'ombre comme les peintres d'histoire font du style dans leurs figures. Il ne faut donc pas juger M. Flandrin en peintre réaliste, mais en peintre mystique, savant, mythologique ou ydillique; et bien que les sites qne vous voyez là soient pris dans la Provence ou dans le Dauphiné ce sont des études faites pour de grandes compositions historiques. Voilà tout le secret des tableaux de M. Flandrin En lui reconnaissant un sentiment poétique, un styie élevé, une imagination assez féconde, la critique s'est condamnée elle-même en lui accordant précisément les qualités qu'il cherche à accquérir. On comprend toute la distance qui sépare M. Flandrin des écoles de Dusseldorff, de Munich, de Genève, de Hollande et même de Belgique où ce genre de peinture est tellement peu compris qu'il n'est même pas cultivé.

La critique voudra-t-elle reconnaître une bonne fois, qu'elle s'est trompé? Nous ne le croyons pas, car les questions d'amour-propre sont les plus plus difficile à ré-

soudre et à terminer. Cependant, les faits sont là il faut bien les accepter comme une vérité.

Il nous est impossible, comme dans les autres catégories que nous avons déjà traitées, de nous appesantir sur tous les noms et sur toutes les œuvres de quelque valeur ; nous engagerons seulement, MM. Roffiaen, Vant'Velt, De Schampheleer, Depratere, Lacomblé, Lamorinière, Van Bomberghem et quelques autres, à bien se pénétrer des secrets de la nature et à étudier le plus possible les œuvres des trois grandes écoles que nous venons de passer en revue. Quant à nous, nous ne doutons nullement de la réussite et nous les attendons au salon prochain.

ORDRE DES PLANCHES,

DE LA REVUE DE L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS, EN 1851.

1 Façade du palais de l'exposition. — Cluysenaar et Coppens.
2 Honneurs rendus aux comtes de Horn et d'Egmont. — Gallait.
3 Le Tintoret peignant sa fille morte. — D'après Léon Cogniet.
4 Un sacrifice chez les druides. — Wilbrant.
5 L'aumône, d'après Leys. lith. par Panneel.
6 Les deux Maries au tombeau du Christ. — Ph. Veit.
7 Jobs Maître d'École, par Hasenclever de Dusseldorff.
8 L'Avare, d'après Alfred Stevens, lith. par Voncken.
9 Vue de Tholen, *eau forte*, par Linnig (Egide).
10 La Balançoire, d'après Schaepkens, lith. par Warnots.
11 Le Moulin à eau d'après Fourmois, grav. de Puttaert.
12 Le premier soupir d'après Vignon. — Lith. par Panneel.
13 La Chasse Nervienne, *eau forte*, d'après Kuytenbrouwer.
14 Un Métier de chien, grav. de Puttaert, d'après J. Stevens.
15 La Vieille tante et un jeune Ménage, d'après Blès.
16 Caïn, statue de Jehotte, lithographiée par Voncken.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 6901